

Józef Flik, Jańska Kruszelnicka



EPITAFIUM  
MIKOŁAJA KOPERNIKA

W BAZYLICE KATEDRALNEJ ŚW. JANÓW  
W TORUNIU

Janina Kruszelnicka jest znanym historykiem sztuki koncentrującym swe badania na rzeźbie i malarstwie średniowiecznym i nowożytnym. Była długoletnim pracownikiem Muzeum Okręgowego w Toruniu — kierownikiem Działu Sztuki Średniowiecznej i Nowożytnej. Znamy ją z licznych opracowań, wśród których do najważniejszych należy zaliczyć scenariusze i katalogi wystaw: *Pierniki toruńskie i inne w zbiorach Muzeum w Toruniu* (1956); (wspólnie z J. Flikiem) *Zbiory gotyckiej rzeźby i malarstwa Muzeum Okręgowego w Toruniu* (1968); *Kultura artystyczna ziemi chełmińskiej (rzeźba i malarstwo)* (1973); *Portret na ziemi chełmińskiej* (1982–1983). Na uwagę zasługują także jej najważniejsze publikacje: *Dwie gotyckie figury św. Barbary z kaplicy w Barbarce pod Toruniem* (Rocznik Muzeum w Toruniu, t. II, 1967, z. 3–4); *Dawny ołtarz Pięknnej Madonny Toruńskiej* (Teki Komisji Historii Sztuki, t. IV, 1968); *Ze studiów nad rzeźbą czasów Kopernika na ziemi chełmińskiej* (Rocznik Muzeum w Toruniu, t. V, 1973); *Epitafium Krzysztofa Floriana z kościoła św. Jana w Toruniu* (Teki Komisji Historii Sztuki, t. VII, 1986); *Obraz z 1662 r. „Anioł Stróż” ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu jako dzieło sztuki i jako dokument historyczny* (Rocznik Muzeum w Toruniu, t. IX, 1992).

122393

2000. 10. 10. 1996

TV  
epi.

Józef Flik i Janina Kruszelnicka

119024

**Epitafium Mikołaja Kopernika  
w bazylice katedralnej św. Janów  
w Toruniu**

Toruń 1996

131616

Recenzenci

*Józef Poklewski, Joanna Szpor*

Indeks zestawiała

*Janina Kruszelnicka*

ISBN 83-231-0747-5

Printed in Poland

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika  
Toruń 1996

Redaktor

*Danuta Murawska*

Korektor

*Mirosława Buczyńska*



UNIWERSYTET MIKOŁAJA KOPERNIKA

87-100 Toruń, ul. Gagarina 11

Wydawnictwo UMK — tel. 14-295, kolportaż — tel. 14-238

Wydanie pierwsze. Nakład 570 egz. Ark. wyd. 9,0

Skład: Usługi Komputerowe KONTEKST, Toruń

Druk: Zakład Poligraficzno-Wydawniczy POZKAL, Inowrocław

777 746

E. 1989/96

## Słowo wstępne

Epitafium Mikołaja Kopernika będące przedmiotem niniejszego opracowania powstało jako dzieło mające upamiętnić jego osobę jako lekarza, humanistę, ale także sławnego toruńczyka. Wykonane w końcu XVI wieku, jest najstarszym pomnikiem poświęconym wielkiemu uczonemu, którego portret stanowi główny element kompozycyjny całości dzieła. Jego fundatorem w około czterdzieści lat po śmierci Kopernika był znany ówczesnie lekarz toruński Melchior Pirnesius.

Podczas renowacji tego dzieła na początku XVII wieku, gdy gospodarzami kościoła św. Janów stali się jezuici, zmieniono przedstawione na epitafium atrybuty. Tym samym otrzymało ono nowe treści, odmienne od poprzednich, i odtąd upamiętnia Kopernika — astronoma, a nie Kopernika — lekarza. Ponadto w czasie owych prac w górnej części epitafium dodano portret króla Jana Olbrachta. Zdaniem autorów opracowania, właśnie w ten sposób został złożony hołd wielkiemu astronomowi w jego rodzinnym mieście.

W pierwszej połowie XVIII wieku doszło do następnej restauracji epitafium — z inicjatywy królewskiego poczmistrza toruńskiego Jakuba Rubinkowskiego, który przy tej okazji spowodował zmianę treści epigramu. Kazał mianowicie dodać informację o przeprowadzeniu restauracji i własnej roli w tej sprawie, uwieczniając tym samym także i swoją osobę.

Zmiany pierwotnych treści dawnych dzieł sztuki spotyka się w wielu zabytkach. Dokonywane były one z różnych powodów, często także przypadkowo. Jeśli chodzi o epitafium Mikołaja Kopernika, mamy do czynienia ze świadomymi działaniami. Pragnieniem siedemnastowiecznych

restauratorów było przede wszystkim upamiętnienie i uczczenie wielkiego astronoma, którego kult rozwijał się coraz bardziej z biegiem czasu. Fundatorem osiemnastowiecznej restauracji, którym był, jak wiemy, Jakub Rubinkowski, poza zbożnym celem kierowała również chęć własnego wywyższenia. Poza wymienionymi restauracjami epitafium było konserwowane jeszcze kilkakrotnie, na szczęście już bez przekształceń.

Tajniki historii epitafium Mikołaja Kopernika odkrywa nam niniejsze studium Janiny Kruszelnickiej — historyka sztuki oraz Józefa Flika — konserwatora i technologa malarstwa. Mimo iż o dziele tym pisano wiele, i to już od początku XVII wieku, to dopiero obecne opracowanie jest pierwszą pełną monografią tak ważnego zabytku. Monografią, której rewelacyjne odkrycia umożliwiły powiązanie badań technologicznych z badaniami z dziedziny historii sztuki. W wyniku tych wspólnych analiz epitafium Mikołaja Kopernika objawiło się nam w swoim pierwotnym kształcie, jednocześnie zaś ujawnione zostały jego kolejne przekształcenia.

Niniejsza monografia składa się z dwóch części prezentujących wyniki wzajemnie się uzupełniających nurtów badań. Pierwsza część w interesujący sposób przedstawia zmienne losy epitafium oraz omawia jego historię i poszczególne elementy na szerokim tle porównawczym. W drugiej części analizowana jest budowa i struktura dzieła, odkrywana jego pierwotna warstwa, co staje się także między innymi podstawą do wyciągania wniosków zawartych w części pierwszej.

Oddając niniejszy tom do rąk Czytelników cieszymy się, iż dzięki jego autorom epitafium poświęcone patronowi naszej uczelni — Mikołajowi Kopernikowi stało się nam wszystkim bardziej znane i bliskie.

*Jan Tajchman*

Dziekan Wydziału Sztuk Pięknych  
UMK w Toruniu

# CZEŚĆ I

## Historiografia, treść i styl

Epitafium Mikołaja Kopernika wisi na zachodniej ścianie kaplicy Aniołów Stróżów w toruńskiej katedrze św. Janów; składa się z obrazu i jego obudowy. Cały obiekt (obraz wraz z obudową) ma wymiary 192 × 117 cm, w tym sam obraz 95 × 80 cm. Na górnej krawędzi obudowy wspiera się drewniane, półkoliste zwieńczenie o wymiarach 36,2 × 73,5 cm. Jest to epitafium króla Jana Olbrachta z malowanym popiersiem tego króla, wkomponowanym w malowane tondo; po bokach tonda widnieją malowane tarcze herbowe: jedna z herbem Polski, druga — Prus Królewskich.

Obudowa obrazu epitafijnego Kopernika — w kolorze szarym — naśladuje konstrukcję architektoniczną o formach uproszczonych i płaskich, jakby tylko dwuwymiarowych. Obraz ujmują z obu stron płasko rzeźbione pilastry o profilowanych bazach i kapitelach, z prostokątną płyciną na trzonie wypełniającą całą powierzchnię trzonu. W płycinie znajduje się malowana girlanda kwietna — czerwona i złocistożółta, przechodząca w oranż — na tle niebieskawym. Po bokach gzymsu i cokołu w kwadratowych płycinach widnieją

malowane błękitnoszare i żółte przyrządy astronomiczne: przy gzymsie węgelnica i sekstant lustrzany, przy cokole kolisty zegar słoneczny i globus nieba<sup>1</sup>. Pole gzymsu i cokołu wypełniają napisy — białe na tle czarnym — wykonane majuskułą łacińską. Napis na gzymsie jest epigramem króla Jana Olbrachta:

ILLUSTRIS:[simus] PRINCEPS et D[omi]N[u]S D[omi]N[u]S  
ALBERTUS POLO:[niae] REX | APOPLEXIA HIC TORU:[nii]  
MORITUR A[nn]O 1501 DIE 17 IUNII AETA:[tis] 41 CUIUS |  
VISCERA HIC SEPULTA CORPORE CRACO:[viae] TRANSE-  
ATO REG.[ni] AN[no] VIII<sup>2</sup>.

Napis na cokole to epigram Kopernika:

NICOLAO COPERNICO TORUNIENSI ABSOLUTAE |  
SUBTILITATIS MATHEMATICO NE | TANTI VI | RI APUD

<sup>1</sup> Identyfikacji przyrządów astronomicznych dokonano na podstawie: E. Zinner, *Deutsche und niederländische astronomische Instrumente des 11–18 Jahrhunderts*, München 1956, Taf. 30 Nr. 2, Taf. 65. Nr. 1, Taf. 45 Nr. 1, Taf. 61 Nr. 1.

<sup>2</sup> „Najjaśniejszy książę i pan pan Olbracht Król Polski zmarł tu w Toruniu na apopleksję 1501 r. 17 czerwca w wieku 41 lat. Którego wnętrzności są tu pochowane, ciało przewiezione do Krakowa ósmego roku panowania”. Teksty napisów łacińskich na epitafium Jana Olbrachta i na epitafium Kopernika oraz na tablicy pod epitafium Kopernika cytuję według: D. Krakowicka-Górecka, *Toruńskie inskrypcje kościelne do końca XVIII wieku. (Katalog)*, Rocznik Toruński, t. 19, 1990, s. 281 n.

---

Fot. 1. Epitafium Mikołaja Kopernika. Toruń, katedra św. Janów.

Fot. W. Górski



ВЕРЯ ИХЪ СЪЗНАЮ СЪБОРЕ СЪ БОГОМЪ БОГОМЪ  
ВЕРЯ ИХЪ СЪЗНАЮ СЪ БОГОМЪ БОГОМЪ



ВЕРЯ ИХЪ СЪЗНАЮ СЪ БОГОМЪ БОГОМЪ  
ВЕРЯ ИХЪ СЪЗНАЮ СЪ БОГОМЪ БОГОМЪ

ВЕРЯ ИХЪ СЪЗНАЮ СЪ БОГОМЪ БОГОМЪ  
ВЕРЯ ИХЪ СЪЗНАЮ СЪ БОГОМЪ БОГОМЪ

ВЕРЯ ИХЪ СЪЗНАЮ СЪ БОГОМЪ БОГОМЪ  
ВЕРЯ ИХЪ СЪЗНАЮ СЪ БОГОМЪ БОГОМЪ

EXTEROS CELEBER: RIMO IN SUA PATRIA PERI | RET  
 MEMORIA HOC MONUME:[ntum] POSITU:[m] MOR:[itur]  
 WARMIAE | IN SUO CANONICATU A[nn]O 1543 DIE IU 11  
 AETA:[tis] LXXIII | A[nn]O V[er]o O[mn]ium 1733  
 A PRAENOB:[ili] I[acobo] C[asimiro] RUBINKOWSKI  
 CONSULE et | OBER POST:[arum] M[a]G[ist]RO  
 THORUN:[iensi] RESTAURATU[m] AC | RENOVATU[m]<sup>3</sup>.

Na dole podpierają cokół dwie drewniane konsolki, pokryte plastycznymi ornamentami liści akantu ze śladami złocień. Pod konsolkami umieszczona jest drewniana tablica — czarna ze złoczoną ramą — o wygiętej ostrołukowo dolnej krawędzi i poziomej krawędzi górnej. Na tablicy znajduje się napis, wykonany tym samym liternictwem i kolorem co napisy na gzymsie i cokole:

QUEM CERNIS VIVO RETINET COPERNICUS ORE | CUI  
 DECUS EXIMIUM FORMA PERFECIT IMAGO | OS  
 RUBEUM PULCHRIQUE OCULI PULCHRIQUE CAPILLI |  
 CULTAQUE APELLEAS IMITANTIA MEMBRA FIGURAS |  
 ILLUM SCRUTANTI SIMILEM SIMILEMQUE DOCENTI |

---

<sup>3</sup> „Mikołajowi Kopernikowi, toruńczykowi, matematykowi o niezwyklej wnikliwości, zmarłemu na Warmii w swej kanonii w roku 1543 w dniu... [odnośnie do sprawy odczytania daty zob. dalszy ciąg tekstu oraz przypisy: 121–125] w wieku 73 lat, wielce znanemu u obcych, by pamięć o tak wielkim mężu nie zaginęła w jego ojczyźnie, ta pamiątka została wystawiona. Zaś w roku 1733 została odnowiona i odrestaurowana przez znakomitego Jakuba Kazimierza Rubinkowskiego radcę i nadpoczmistrza toruńskiego”. Tłumaczenia na język polski tekstu kopernikańskiego epigramu, tekstu sentencji na obrazie epitafijnym oraz tekstu na tablicy pod epitafium dokonała pani mgr Krystyna Wyszomirska, za co składam Jej serdeczne podziękowanie.

ASPICERES QUALIS FUERAT CUM SYDERA IUSSIT |  
 ET CAELUM CONSTARE LOCO TERRAMQUE ROTAR |  
 FINXIT et IN MEDIO MUNDI TYTANA LOCAVIT | D[leo]  
 O[ptimo] M[aximo] | ATQUE IN AMPLIOREM TANTI VIRI  
 GLORIAM | OBTULIT et DEDICAVIT IDEM  
 QUI RESTAURAVIT<sup>4</sup>.

Jest to wiersz pióra niemieckiego poety Nikodema Frischlina (1547–1590)<sup>5</sup>, zamieszczony w książce Mikołaja Reusnera<sup>6</sup> na odwrocie karty z wizerunkiem Kopernika oraz w obydwu wydaniach książki Piotra Gassendiego<sup>7</sup>.

Główny akcent obrazu stanowi postać Kopernika ujętego do bioder, zwróconego trzy czwarte w lewo, ze złożonymi modlitewnie dłońmi. Odziany jest on w czarną szatę spodnią z wąską białą wypustką wokół dłoni i przy szyi oraz czerwoną szatę wierzchnią bez

<sup>4</sup> „Kopernik, którego widzisz przykuwa uwagę [jakby] żywym obliczem. Wizerunek jego pod względem piękna osiągnął wyjątkową doskonałość: czerwone usta, piękne oczy i piękne włosy, a także szlachetne członki, naśladowujące obrazy Apellesa. Mógłbyś zobaczyć go jako badacza i nauczyciela jakim był, gdy polecił zatrzymać w miejscu gwiazdy i niebo i umyślił wprawić w ruch ziemię, a także gdy umiejscowił słońce w środku świata. Bogu najlepszemu i najwyższemu, a także ku większej chwale znamienitego męża ofiarował i dedykował ten sam, który odnowił”.

<sup>5</sup> Z. Batowski, *Wizerunki Kopernika*, Toruń 1933, s. 45.

<sup>6</sup> N. Reusner, *Icones sive imagines virorum literis illustrium Germaniae praesertim*, Strassburg 1587, karta nieliczbowana.

<sup>7</sup> P. Gassendus, *Tychonis Brahei equitis Dani, astronomorum Coryphaei vita. Accessit Nicolai Copernici...*, ed. I, Parisiis 1654 (*Nicolai Copernici vita*, s. 37); ed. II, Hagae-Comitum 1655 (*Nicolai Copernici vita*, s. 320).

rękawów, na przodzie pod szyją rozciętą, o brzegach rozcięcia wywiniętych na zewnątrz i pokrytych białym futrem. Włosy ma Kopernik kasztanowate, karnację twarzy ciemną, wpadającą w odcień żółtawy. Dolną część korpusu astronoma zasłania namalowana na nim prostokątna tablica z tekstem sentencji epitafijnej — białym na czarnym tle — pisanym majuskułą łacińską:

NON PAREM PAULO GRATIA[m]. REQUIRO I VENITAM  
 PETRI NEQ[ue] POSCO, SED QUAM I IN CRUCIS LIGNO  
 DEDERAS LATRONI I SEDULUS ORO<sup>8</sup>.

Toruński astronom ukazany został na tle narożnika pokoju. Ściana za plecami Kopernika ma kolor szarozielony. W drugiej ścianie — ciemniejszej od tamtej — wykrojony jest w murze otwór okienny; widnieje za nim krajobraz utrzymany w tonacji zieleni i żółtawej rdzy, rozjaśniony nad horyzontem białawym światłem, z ciemnoszarymi obłokami na niebie. Przy Koperniku po jego prawej ręce wznosi się na tle okna ciemnobrązowy krzyż z wiszącym na nim Chrystusem; pod krzyżem leży czaszka ludzka, piszczel i kamienie. Na ścianie za plecami Kopernika wisi drewniana półka ze stojącymi na niej przyrządami używanymi w astronomii: cyrklem i sferą armilarną<sup>9</sup>.

\*

---

<sup>8</sup> „Nie żądam łaski równej [łasce okazanej] Pawłowi, ani nie domagam się przebaczenia [danego] Piotrowi, ale pokornie proszę o tę, jakiej na krzyżu udzieliłeś lotrowi”.

<sup>9</sup> E. Zinner, op.cit., Taf. 6 Nr. 1, Taf. 4 Nr. 1-3.

Ze wszystkich epitafiów toruńskich właśnie epitafium Kopernika posiada najobszerniejszą literaturę w postaci bądź to poświęconych mu fragmentów rozpraw naukowych, bądź też — szczególnie jeśli idzie o czasy najdawniejsze — wzmianek dokumentujących istnienie tego zabytku. Natomiast opracowania monograficznego kopernikańskiego epitafium dotychczas nie miało. Zainteresowanie owym dziełem nie było pochodną jego wartości artystycznej. Traktowano je jako pamiątkę po „wielkim mężu”, zaś umieszczony tam obraz jako źródło do poznania autentycznej fizjonomii Kopernika, jego prawdziwego wyglądu; ów ostatni punkt widzenia pojawił się w zasadzie dopiero w XIX w.

Aż do zaawansowanych lat XX stulecia nie uświadomiano sobie, że toruńskie epitafium kopernikańskie jest także dziełem sztuki — obojętnie, wysokiego czy też niskiego lotu — i jako takie może być rozpatrywane samoistnie, nie tylko pod kątem osoby, którą upamiętnia. Ale — paradoksalnie — właśnie wtedy, gdy zaczęto je rozpatrywać jako zjawisko artystyczne okazało się, że metoda badawcza wypracowana przez historyków sztuki potrafi przyczynić się do ustalenia również wartości dokumentarnej obiektu. Bez zastosowania tej metody wszelkie dociekania na temat stosunku przekazu ikonograficznego do rzeczywistości mogą okazać się błędne, ponieważ nie uwzględniają ewentualnych pierwowzorów plastycznych danego przedstawienia<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Klasycznym przykładem zastosowania tej metody w długotrwałej dyskusji nad prawdziwością przekazu ikonograficznego w obrazie z 1 poł. XVI w. *Bitwa pod Orszą* (chodziło o to, czy obraz przedstawia tę bitwę tak, jak ona w rzeczywistości

Zainteresowanie toruńskim epitafium Mikołaja Kopernika objawiło się wcześniej — wcześniej niż innymi toruńskimi epitafiami. Najstarsze wzmianki o epitafiach w Toruniu pochodzą dopiero z 1655 r., kiedy to Szymon Starowolski<sup>11</sup> opublikował w Krakowie zbiór inskrypcji nagrobnych i epitafijnych z terenu Rzeczypospolitej. Natomiast pierwszą wiadomość o kopernikańskim epitafium podał w roku 1616 Marcin Csombor, Węgier podróżujący po Polsce, który w notatkach z tej podróży zapisał, że w Toruniu znajduje się epitafium „słynnego astrologa” Mikołaja Kopernika z jego „podobizną”<sup>12</sup>. Łatwo zgadnąć, dlaczego Csombor pominął milczeniem inne epitafia i w ogóle inne zabytki ruchome Torunia, a wymienił tylko epitafium Kopernika — Kopernik już wówczas cieszył się europejską sławą jako wielki uczoney.

Nie można wykluczyć, że następna wzmianka o kopernikańskim obrazie epitafijnym pochodzi z 1618 r. Do tego bowiem roku odnosi się notatka Jana Brożka, profesora krakowskiej Akademii, o skopiowaniu portretu Mikołaja Kopernika z obrazu znajdującego się

---

wyglądała) jest rozprawa J. Białostockiego, *Zagadka „Bitwy pod Orszą”*, Biuletyn Historii Sztuki, R. XVII, Warszawa 1955, nr 1, s. 80 nn.

<sup>11</sup> S. Starowolski, *Monumenta Sarmatarum viam universae carnis ingressorum*, Kraków 1655.

<sup>12</sup> *Z podróży Węgrów w Polsce*, tłum. A. Divéky, Ziemia, R. II, nr 48, z 2 XII 1911, s. 788; *Martona Csombora podróż po Polsce*, tłum. J. Ślaski, Warszawa 1961, s. 35. Wyraz tłumaczony przez Ślaskiego jako „podobizna”, Divéky tłumaczy jako „obraz”.

w Toruniu<sup>13</sup>. Kopia ta, umieszczona przez Brożka w budynku Akademii w Krakowie, zaginęła jeszcze przed 1800 r.<sup>14</sup>, a ponieważ nie zachowały się żadne jej przekazy ikonograficzne, więc nie ma pewności, z jakiego toruńskiego obrazu została wykonana: z portretu epitafignego czy też może z portretu gimnazjalnego. Z. Kruszelnicki<sup>15</sup> sądzi, że oryginałem, z którego zrobiono kopię był portret epitafigny.

We wspomnianym już zbiorze pióra Starowolskiego<sup>16</sup> epigram i sentencja z kopernikańskiego epitafium zamieszczone są wśród inskrypcji z innych epitafiów toruńskich. Specjalnie wyróżnione zostało natomiast omawiane epitafium — bo uwzględnione jako jedyne — w protokóle z wizytacji biskupiej kościoła św. Jana dokonanej w 1671 r.; autorem tego protokołu był kanonik kapituły chełmińskiej Jan Ludwik Strzesz<sup>17</sup>. Strzesz określa toruńskiego uczonego jako *subtilis quondam mathematici* („wnikliwego niegdyś matematyka”); określenie to zostało zresztą zaczerpnięte z epigramu epitafignego. W informacji Strzesza o epitafium znalazł się błąd — podany w epigramie rok śmierci astronoma: 1543, Strzesz uznał za datę wykonania obrazu. Ale

---

<sup>13</sup> L. A. Birkenmajer, *Mikołaj Kopernik. Część pierwsza: Studya nad pracami Kopernika oraz materiały biograficzne*, Kraków 1900, s. 677, przyp. 2 — cytuje oryginalny tekst notatki Brożka.

<sup>14</sup> Z. Kruszelnicki, *Epitafium ojca Kopernika. Próba nowego spojrzenia*, Rocznik Toruński, t. 21, 1992, s. 219 nn.

<sup>15</sup> Ibid., s. 219 n.

<sup>16</sup> S. Starowolski, op.cit., s. 397 n.

<sup>17</sup> J. L. Strzesz, *Visitationes episcopatus culmensis Andrea Olszowski episcopo 1667–1672 factae*, Fontes, VII, Toruń 1903, s. 209 n.

w tekście Strzesza dotyczącym epitafium zawarta jest drobna uwaga, która sprawia, że stał się on prekursorem takiego podejścia do portretu Kopernika, jakie znalazło kontynuację dopiero w XIX w. Mianowicie Strzesz uznał portret epitafijny za „prawdziwy” (*vera effigies*), tj. wiernie oddający autentyczną fizjonomię Kopernika. Wokół tego zagadnienia — portretu jako źródła dokumentarnego — obracać się będą dociekania nad kopernikańskim portretem, prowadzone zwłaszcza w XIX stuleciu.

Następna wiadomość o epitafium Kopernika pochodzi z 1684 r.; zawarta jest w książce M. Ch. Hartknocha, profesora toruńskiego Gimnazjum Miejskiego<sup>18</sup>. Zapis ten jest bardziej obszerny niż wcześniejsze przekazy, przede wszystkim wymienia się tam fundatora owego dzieła. Hartknoch w swej książce formułuje też uwagę, którą potem powtarzać będzie wielu autorów piszących o tym zabytku. Zarzuca mianowicie mieszkańcom Prus, że nie potrafili docenić znaczenia Kopernika — pamiątki po nim w Prusach są nieliczne, a i te, które istnieją, powstały dopiero w długi czas po jego śmierci. To niedostateczne zainteresowanie osobą wielkiego rodaka Hartknoch uważa za wstyd dla mieszkańców Prus; przeciwstawia im postawę Francuzów i innych cudzoziemców, którzy wykonują kopie toruńskiego obrazu epitafijnego i wywożą je do swoich krajów. Jednak i w Toruniu uczczono wreszcie Kopernika, umieszczając nad jego epitafium portret króla Jana Olbrachta; to zestawienie kopernikańskiego epi-

<sup>18</sup> M. Ch. Hartknoch, *Alt- und Neues Preussen oder Preussischer Historien Zwey Theile*, Franckfurt und Leipzig 1684, s. 370 nn.

tafium z królewskim portretem jest przejawem hołdu złożonego wielkiemu uczonemu w jego rodzinnym mieście. Hartknoch cytuje też w swej książce tekst epigramu Jana Olbrachta i zamieszcza miedzioryt wykonany przez Jana Jakuba Vogla z Frankfurtu, będący swobodną kopią kopernikańskiego obrazu epitafijnego<sup>19</sup>.

W XVIII wieku toruńskie epitafium Kopernika wymienia Szwajcar Jan Bernoulli, urodzony w Bazylei, ale mieszkający później w Berlinie matematyk, profesor berlińskiej Akademii. Wspomina on w relacji ze swych podróży, odbytych w latach 1777–1778, o znajdującym się w Toruniu „napisie nagrobnym” Kopernika<sup>20</sup>; powołuje się Bernoulli na informację o tym „napisie” zawartą w dziele *Curieusem Antiquario* pióra Berkenmeyera. Tę skąpą wzmiankę o kopernikańskim epitafium i osobie Kopernika — w bardzo krótkim zresztą ustępie o Toruniu — rekompensuje Bernoulli dłuższą notatką poświęconą Kopernikowi w związku ze swą podróżą do Fromborka<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Ibid., s. 371. Repr. m.in.: *Nikolaus Kopernikus Persönlichkeit und Werk. Zur 400 Wiederkehr seines Todestages* (Kulturpolitische Schriftenreihe für den Reichsgau Danzig–Westpreussen, Bd. 4), Danzig 1943, Abb. 11.

<sup>20</sup> J. Bernoulli, *Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preussen, Curland, Russland und Pohlen in den Jahren 1777–1778*, Bd. III: *Reise von Danzig nach Königsberg und von da nach Petersburg im Jahr 1778*, Leipzig 1779, s. 17 nn. Określenie „napis nagrobny” jest przetłumaczeniem greckiego słowa „epitafium”.

<sup>21</sup> Z. Libiszowska, *Pomniki i pamiątki kopernikańskie w XVIII w.*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno–Społeczne, z. 105: *Mikołaj Kopernik. Materiały z sesji naukowej poświęconej rocznicy Mikołaja Kopernika*, Łódź 1974, s. 71.

Nie wnoszą nic nowego do problemu epitafium wzmianki u Baumgartena<sup>22</sup>, Zerneckiego<sup>23</sup> i Hubego<sup>24</sup> — wszystkie one posługują się wiadomościami czerpanymi z *Alt- und Neues Preussen* Hartknocha.

Wkrótce pojawiają się próby oceny epitafium Kopernika także i z estetyzującego punktu widzenia. Zapoczątkowuje je Lichtenberg (1742–1799)<sup>25</sup>, formułując negatywną zresztą opinię o wartości artystycznej obrazu epitafijnego. Autor ten kwestionuje też prawdziwość informacji zawartych w kopernikańskim epigramie — wiek Kopernika w momencie jego śmierci został podany błędnie, jak również dzień i miesiąc zgonu; tylko data roczna jest prawdziwa. To spostrzeżenie Lichtenberga otwiera późniejszą dyskusję na temat odczytania i interpretacji daty w epigramie.

Tendencja do oceniania epitafium pod kątem jego walorów estetycznych upowszechnia się w ciągu XIX wieku. W Toruniu najwcześniejszym bodaj jej przejawem jest artykuł w czasopiśmie „Thorunia”

---

<sup>22</sup> M. Farbiszewski (wyd.), *Opis Torunia z początku XVIII wieku. Tzw. Memoranda Jana Baumgartena*, [w:] B. Dybaś, M. Farbiszewski, *Miscelanea źródłowe do historii i sztuki Torunia* (Źródła i materiały do dziejów sztuki polskiej, pod red. M. Arszyńskiego, t. XXII), Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 119 n.

<sup>23</sup> J. H. Zernecke, *Thornische Chronica in welcher die Geschichte dieser Stadt von MCCXXI bis MDCCXXVI aus bewehrten Scribenten und glaubwürdigen Documentis zusammengetragen worden*, Zweyte vermehrte Auflage, Berlin 1727, s. 81.

<sup>24</sup> M. Farbiszewski (wyd.), *Krótki opis Torunia przez Michała Hubego z 1782 r.*, [w:] B. Dybaś, M. Farbiszewski, op.cit., s. 173.

<sup>25</sup> G. Ch. Lichtenberg, *Vermischte Schriften*, hrsg. v. L. Ch. Lichtenberg, F. Kries, Bd. VI, Göttingen 1803, s. 125 n.

z 1830 r.<sup>26</sup>, gdzie — podobnie jak u Lichtenberga — ocena wypada ujemnie („obraz bez większej wartości artystycznej”).

Praetorius<sup>27</sup>, który zamieścił dokładny opis obrazu epitafijnego wraz z tłumaczeniem na język niemiecki tekstu sentencji i epigramu podkreśla z naciskiem, że epitafium budzi zainteresowanie nie jako dzieło sztuki — jego wartość artystyczna jest znikoma — lecz jako pamiątka po „najslawniejszym matematyku i astrologu”. Cytuje też w przekładzie niemieckim napis pod portretem Jana Olbrachta, powtarzając za Hartknochem, że portret ten dodaje splendoru epitafium kopernikańskiemu. Jednocześnie Praetorius — tak jak poprzednio Lichtenberg — porusza problem figurującej w epigramie daty śmierci Kopernika: wymieniono tam tylko rok i dzień zgonu, brak natomiast miesiąca, mylnie też określono wiek Kopernika.

Za przykładem Praetoriusa także Wernicke<sup>28</sup> i wychodzący w Lesznie „Przyjaciel Ludu”<sup>29</sup> zwracają uwagę

<sup>26</sup> [Autor anonimowy], *Geschichtliche Darstellung von einzelnen Gegenständen in Thorn. Von der Johannis-Kirche in Thorn und von Kopercanischen Denkmal*, Thorunia. Die Erzählerin und Anzeigerin an der Weichsel und Drewenz, nr 22, z 15 XII 1830, s. 88.

<sup>27</sup> K. G. Praetorius, *Topographisch-historisch-statistische Beschreibung der Stadt Thorn und ihres Gebietes*, bearb. u. hrsg. v. J. E. Wernicke, Thorn 1832, s. 87 nn.

<sup>28</sup> J. E. Wernicke, *Wegweiser durch Thorn und seine Umgebungen*, Thorn 1846, s. 34; idem, *Die Kirchen der Stadt Thorn und ihres Gebietes* (rękopis z 1836 r. w Archiwum Państwowym w Toruniu), s. 97; idem, *Versuche einer verbesserten Topographie von Thorn* (rękopis z 1850 r. w Archiwum Państwowym w Toruniu), s. 34 n.

<sup>29</sup> [Autor anonimowy], *Pomnik Kopernika w Toruniu*, Przyjaciel Ludu, Leszno, R. IX, nr 44, z 29 IV 1843, s. 346.



na błędy w epigramie dotyczące wieku i niepełnej lub wręcz błędnej daty śmierci astronoma; tę ostatnią sprawę Wernicke tłumaczy „starym stylem” kalendarza będącego wówczas w użyciu<sup>30</sup>.

Przełom w literaturze naukowej traktującej o toruńskim epitafium Kopernika stanowi artykuł F. Łobeskiego z 1857 r., zamieszczony w „Rozmaitościach” — dodatku do „Gazety Lwowskiej”<sup>31</sup>. Autor ten, jako pierwszy, rozpatruje portret epitafijny na tle innych portretów naszego astronoma. Wprawdzie już w 1830 r. anonimowy autor w „Pamiętniku Krakowskim”<sup>32</sup> wymienia najstarsze wizerunki Kopernika, nie wspomina jednak o portrecie epitafijnym w Toruniu. Czyni to dopiero Łobeski; przy tym zdziwienie musi budzić fakt, że ta tak ważna dla badań nad Kopernikiem praca ukazała się w formie popularnego artykułu w gazecie. Łobeski dokonując zestawienia portretu epitafijnego z innymi portretami kopernikowskimi nie kierował się bynajmniej zamiarem zbadania genealogii artystycznej toruńskiego obrazu. Intencją Łobeskiego było stwierdzenie, na ile wiernie przekazuje ów portret fizjonomię Kopernika. Zadanie to miało charakter prekursorski, bowiem dotychczasowi autorzy piszący o tym obrazie traktowali go tylko jako „pamiątkę” po wielkim uczonym. Co prawda już Strzesz wymieniał „prawdziwość” jako cechę toruńskiego portretu, była to jednak tylko uwaga marginal-

<sup>30</sup> J. E. Wernicke, Die Kirchen, s. 97.

<sup>31</sup> F. Łobeski, *Mikołaja Kopernika portrety i wizerunki*, Rozmaitości — dodatek do Gazety Lwowskiej, nr 30, z 29 VII 1857, nr 37, z 16 IX 1857, nr 51, z 23 XII 1857, nr 52, z 30 XII 1857.

<sup>32</sup> Pamiętnik Krakowski Nauk i Sztuk Pięknych, t. I, poszyt 3, Kraków 1830, s. 2.

na; ten punkt widzenia, jaki reprezentował Łobeski, znalazł odbicie dopiero w późniejszej literaturze.

Łobeski wyliczył trzy rodzaje wizerunków kopernikańskich, przedstawiających Kopernika w różnym wieku:

1) portret wykonany w 1512 r. przez Marco Basaitiego<sup>33</sup> — przedstawia on Kopernika w wieku młodzięcym,

2) ryciny licznie zamieszczane w książkach — Kopernik jest tam ukazany w wieku dojrzałym,

3) portret z toruńskiego epitafium, gdzie Kopernik ma wygląd starca.

Do portretów „źródłowych” (tj. będących pierwowzorami innych portretów kopernikańskich) zalicza Łobeski wizerunek Kopernika z zegara astronomicznego katedry w Strasburgu, wykonany przez Tobiasza Stimmera w latach 1571–1574<sup>34</sup>; widnieje na nim napis, że jest on malowany według — jak to określa Łobeski — autoportretu Kopernika. Łobeski powołuje się w tym miejscu na pracę Baczk<sup>35</sup>, który twierdzi, że Kopernik w swych młodych latach nauczył się malarstwa, referuje też historię owego rzekomego autoportretu. Nie wiadomo jednak — zastrzega się Łobeski — czy Stimmer malując portret strasburski wiernie powtórzył ów autoportret. W rezultacie Łobeski uważa, że autentyczną fizjonomię Kopernika odtwarzają jedynie następujące wizerunki:

<sup>33</sup> Repr. m.in.: Z. Batowski, op.cit., tabl. 18.

<sup>34</sup> Ibid., tabl. 1.

<sup>35</sup> L. v. Baczk, *Preussisches Magazin zum Unterrichts und Vergnügen*, Königsberg–Leipzig 1781, s. 145 (cyt. za: F. Łobeski, op.cit., nr 52).

a) drzeworyt zamieszczony w książce Mikołaja Reusnera<sup>36</sup>,

b) miedzioryt autorstwa Jana Teodora de Bry w książce Jana Jakuba Boissarda<sup>37</sup>,

c) wizerunek w książce Piotra Gassendiego<sup>38</sup>.

Na portrecie epitafijnym w Toruniu — sędzi Łobeski — rysy twarzy Kopernika są te same co na wizerunkach w książkach Reusnera, Boissarda i Gassendiego; obraz toruński odtwarza „główny typ” postaci, zatem „przechowywać może i przechowywa prawdziwe rysy Kopernika”. Do najbardziej autentycznych wizerunków Kopernika zalicza Łobeski miedzioryt Vogla w *Alt- und Neues Preussen*, kopiowany z toruńskiego obrazu epitafijnego, malowanego — jak pisze Łobeski — „blisko przed zgonem” astronoma.

O stronie artystycznej portretu Łobeski ma tylko tyle do powiedzenia, że jest on malowany „ręką niewprawną”, lecz „sumiennie”, zapewne przez artystę miejscowego, tj. z Torunia, który opierał się na jakimś pierwowzorze przedstawiającym Kopernika w wieku starszym. Złożone ręce astronoma i stojący przy nim

<sup>36</sup> N. Reusner, op. i loc. cit.; repr. m.in.: Z. Batowski, op.cit., tabl. 4.

<sup>37</sup> J. J. Boissard, *Icones virorum illustrium doctrina et eruditione praestantium, cum eorum vitis*, t. I–III, Frankfurt 1597–1599 — wizerunek Kopernika z datą 1598 zamieszczony jest w tomie trzecim; repr. m.in.: *Nikolaus Kopernikus Persönlichkeit und Werk*, Abb. 4 — datuje się tam wykonanie tego wizerunku na rok 1597.

<sup>38</sup> P. Gassendus, op.cit. (oba wydania); repr. m.in.: *Nikolaus Kopernikus. Bildnis eines grossen Deutschen*, hrsg. v. F. Kubach, München–Berlin 1943, Taf. 12 (reprodukcja miedziorytu zamieszczonego w wyd. I książki Gassendiego).

krzyż to własna inwencja toruńskiego artysty, by w ten sposób zaznaczyć epitafijny charakter obrazu.

Sąd Lobeskiego o wiernym odtworzeniu fizjonomii Kopernika na toruńskim portrecie epitafijnym podziela też niemiecki historyk Prowe<sup>39</sup>; posuwa się on nawet do twierdzenia, że przed przemalowaniem obrazu w XVIII wieku był to najbardziej ze wszystkich wierny wizerunek naszego astronoma.

Obchody 400-lecia urodzin Mikołaja Kopernika, zainicjowane w 1873 r., wzmogły zainteresowanie portretami tego uczonego — znów głównie pod kątem stosunku portretów do prawdziwego wyglądu jego osoby. Przedsiębrane podówczas badania znalazły równoległe odbicie zarówno w polskiej, jak i niemieckiej literaturze naukowej.

Z dzieł literatury polskiej o charakterze raczej popularyzatorskim należy wymienić album ku czci Kopernika, wydany przez Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, a opracowany przez Polkowskiego<sup>40</sup>. Znajduje się tam reprodukcja toruńskiego epitafium, opis obrazu, teksty napisów epitafijnych oraz informacja o fundatorze tego dzieła i restauracji w 1733 r. Epitafium kopernikowskie Polkowski datuje na lata około 1580 r., zaś epitafium Jana Olbrachta uważa za dodane do

<sup>39</sup> L. Prowe, *XVII. Jahres-Bericht des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn, abgestattet in der öffentlichen Sitzung am 19 II 1871*, *Altpreussische Monatsschrift*, N. F.: Der Neuen Preussischen Provinzial-Blätter vierte Folge, Bd. VIII (Bd. LXXIV der Provinzial-Blätter), Königsberg i.Pr. 1871, s. 258.

<sup>40</sup> *Album wydane staraniem Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu w czterechsetną rocznicę urodzin Mikołaja Kopernika*, opr. I. Polkowski, Gniezno 1873, s. V n., tabl. X.

epitafium Kopernika przez J. K. Rubinkowskiego w czasie restauracji w 1733 r. To błędne — jak dziś wiemy — datowanie przez Polkowskiego epitafium Jana Olbrachta (na rok 1733) zaciążyło przez długi czas na wielu późniejszych opracowaniach. W innej swojej pracy<sup>41</sup> Polkowski powtarza wiadomość o dodaniu do epitafium Kopernika epitafium Jana Olbrachta w 1733 r. oraz wypowiada pogląd, że odtworzona na kopernikańskim portrecie epitafijnym fizjonomia toruńskiego astronoma oddaje jego autentyczny wygląd.

Rok 1733 jako data powstania epitafium Jana Olbrachta figuruje też w *Słowniku geograficznym Królestwa Polskiego*<sup>42</sup>; datowanie to wzięto zapewne z prac Polkowskiego. Nie podano natomiast w *Słowniku* daty wykonania epitafium Kopernika.

Nie można wykluczyć, że z tego samego źródła, tj. od Polkowskiego zaczerpnięto datę — rok 1733 — w ustępie o kopernikańskim epitafium w Toruniu zamieszczonym w trzech kolejnych wydaniach (następnych po wydaniu pierwszym) katalogu zabytków sztuki pióra Dehia<sup>43</sup>, w katalogu tym jednak owa data dotyczy wykonania całego epitafium Kopernika. W wy-

<sup>41</sup> I. Polkowski, *Kopernikijana czyli materiały do pism i życia Mikołaja Kopernika*, t. III, Gniezno 1875, s. 82, 231 nn., 251.

<sup>42</sup> *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. XII, pod red. B. Chlebowskiego, Warszawa 1892, s. 423.

<sup>43</sup> G. Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, Bd. II: *Nordostdeutschland*, Berlin 1926, s. 481 (kolejne wyd. — 1940, s. 481); G. Dehio, E. Gall, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Deutschordensland Preussen*, München-Berlin 1952, s. 74. W stosunku do wydania pierwszego późniejsze wydania były nowelizowane.

daniu pierwszym<sup>44</sup> kopernikańskiego epitafium w ogóle nie datowano, natomiast określono je jako pozbawione wartości artystycznej (*ohne Kunstwert*).

Toruńskie epitafium Kopernika omawia też Żebrawski<sup>45</sup>, interesuje się jednak — jak to wynika z tematu jego pracy — wyłącznie napisami.

Wśród prac niemieckich odpowiednikiem polskiego albumu było opracowane przez Franciszka Hiplera *Spicilegium Copernicanum*<sup>46</sup>, w którym przy stronie tytułowej znalazła się reprodukcja toruńskiego obrazu epitafijnego Kopernika. Hipler wydał też nieco później — w 1875 r. — inną pracę na temat kopernikańskich wizerunków<sup>47</sup>. W odniesieniu do toruńskiego portretu epitafijnego teza Hiplera brzmi następująco: portret jest kopią jakiejś ryciny, wykonanej jeszcze za życia Kopernika — w latach 1508–1512 — ale nie będącej jego własnoręcznym dziełem; zatem toruński portret epitafijny nie jest kopią autoportretu. Rycinę wykonał prawdopodobnie nadworny malarz ówczesnego biskupa warmińskiego Łukasza Watzenrode. O tym, że rycina powstała na Warmii świadczy pejzaż widniejący na toruńskim obrazie epitafijnym, skopiiowany niewątpliwie

<sup>44</sup> G. Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, Bd. II: *Nordostdeutschland*, I Aufl., Berlin 1906, s. 435.

<sup>45</sup> T. Żebrawski, *Bibliografija piśmiennictwa polskiego z działu matematyki i fizyki oraz ich zastosowań na obchód czterechsetletniej rocznicy urodzin Kopernika*, Kraków 1873 (rozdz. *Wizerunki i pomniki Kopernika*, s. 161).

<sup>46</sup> F. Hipler, *Spicilegium Copernicanum. Festschrift des Historischen Vereins für Ermland zum vierhundertsten Geburtstage des [...] Nikolaus Kopernikus*, Braunsberg 1873.

<sup>47</sup> F. Hipler, *Die Porträts des Nikolaus Kopernikus*, Leipzig 1875 — na temat toruńskiego obrazu epitafijnego: s. 20 nn., 34, 38 n.

z tej ryciny; przypomina on krajobraz wokół zamku biskupiego w Lidzbarku Warmińskim. Ciekawostką w pracy Hiplera jest to, że wiek Kopernika na toruńskim portrecie interpretuje on inaczej niż Łobeski — sądzi mianowicie, że Kopernik został ukazany w wieku młodzieńczym. Jako materiał porównawczy dla toruńskiego dzieła Hipler wymienia portret strasburski oraz rycinę będącą niegdyś w posiadaniu Sabinusa Kauffmanna w Wittenberdze<sup>48</sup>; Hipler datuje tę rycinę na pierwszą połowę XVI w. Strona artystyczna toruńskiego obrazu interesuje Hiplera w niewielkim stopniu; robi tylko uwagę, że artysta, który malował portret był mało wykształcony i popełniał błędy rysunkowe.

W końcowych latach XIX w. katalog zabytków sztuki prowincji Prusy Zachodnie, opracowany przez Heisego<sup>49</sup>, podał jedynie krótką wzmiankę o epitafium Kopernika, nie odbiegającą od danych ustalonych przez wcześniejszych autorów.

W okresie międzywojennym odżywa zainteresowanie kopernikowskim obrazem epitafijnym — przede wszystkim w literaturze polskiej. Nikt już wówczas nie rozpatruje kopernikańskich wizerunków pod kątem ich zgodności z autentyczną fizjonomią Kopernika; badaczom chodzi teraz głównie o stwierdzenie genealogii artystycznej epitafium.

Właściwie jednak międzywojenni autorzy w zasadniczym zrębie rozważań nie wychodzą poza ustalenia

---

<sup>48</sup> Repr. m.in.: *Nikolaus Kopernikus Persönlichkeit und Werk*, Abb. przed s. 5.

<sup>49</sup> J. Heise, *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Thorn* (Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen, H. VI und VII — Der Kreis Thorn), Danzig 1889, s. 262.

swoich poprzedników. Zarówno Batowski<sup>50</sup>, jak i Chmarzyński<sup>51</sup> wskazują na portret strasburski jako najbliższy toruńskiemu portretowi epitafijnemu. Batowski wspomina też o związkach z wizerunkiem Kopernika w książce Reusnera. *Novum* w pracy Batowskiego, w stosunku do dotychczasowej literatury, stanowi wskazanie na rycinę z końca XVI w. zwaną *Kopernik z książką* (w Muzeum Czartoryskich w Krakowie)<sup>52</sup>, na której Kopernik występuje na tle wnętrza pokoju z oknem i widocznym za oknem krajobrazem. Zauważa też Batowski ikonograficzne powiązania toruńskiego portretu epitafijnego z rytowanym wizerunkiem Piotra Skargi, wykonanym w początku XVII w. przez Karola (Charles) de Mallery, niderlandzkiego artystę; jezuitą był Skarga, zaś portret Kopernika znajdował się w jezuickim od 1596 r. kościele św. Jana.

Z kolei badacz niemiecki Brachvogel<sup>53</sup> wskazuje na związki naszego obrazu z portretem Kopernika w National-Galerie w Berlinie, podkreślając jednak, że ich wzajemny stosunek pozostaje nie rozstrzygnięty — być może portret z National-Galerie jest wzorowany na portrecie toruńskim, pokazując jego wygląd z okresu przed przemalowaniem w 1733 r. Nie wiadomo również, czy istnieje zależność toruńskiego

<sup>50</sup> Z. Batowski, op.cit., s. 43 nn.

<sup>51</sup> G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu. Zarys dziejów*, [w:] *Dzieje Torunia*, pod red. K. Tymienieckiego, Toruń 1933, s. 535.

<sup>52</sup> Repr. m.in.: Z. Batowski, op.cit., tabl. 6.

<sup>53</sup> [E.] Brachvogel, *Zur Kunde der Copernicus-Bildnisse*, Zeitschrift für die Geschichte und Altertumskunde Ermlands, Bd. 27, H. 1, Braunsberg 1939, s. 283 n. Repr. m.in.: *Nikolaus Kopernikus Persönlichkeit und Werk*, Abb. 5.

portretu od drzeworytu wittenberskiego Sabinusa Kauffmanna.

Wasiutyński<sup>54</sup> relacjonuje krótko dotychczasowe wiadomości o epitafium podkreślając, że nie stanowi ono nagrobku Kopernika, ten ostatni bowiem znajduje się we Fromborku.

Kolejna erupcja zainteresowań wizerunkami Kopernika nastąpiła w 1943 r., w czterechsetną rocznicę śmierci toruńskiego astronoma. Niestety, ze względu na okupację naszego kraju literatura polska nie mogła wziąć udziału w obchodach tej rocznicy; znalazła ona odbicie przede wszystkim w literaturze niemieckiej.

Schwarz omawia toruńskie epitafium kopernikańskie — wraz z innymi wizerunkami Kopernika — w dwu pracach<sup>55</sup>. Wbrew tytułowi jednej z nich — *Wie sah Kopernikus aus?* („Jak wyglądał Kopernik?”), sugerującemu, że jest to dalszy ciąg poszukiwań autentycznego wyglądu Kopernika, artykuły Schwarza zajmują się w przeważającej mierze genealogią artystyczną kopernikańskich wizerunków, ich wzajemnymi ze sobą powiązaniem. Wielkie znaczenie tych prac polega na tym, że rozbijają mit o jakoby istniejącym autoportrecie Kopernika. Schwarz wypowiada pogląd<sup>56</sup>,

---

<sup>54</sup> J. Wasiutyński, *Kopernik twórca nowego nieba*, Warszawa 1938, s. 520, 529.

<sup>55</sup> F. Schwarz, *Wie sah Kopernikus aus?* [w:] *Nikolaus Kopernikus Persönlichkeit und Werk*, s. 119 nn.; idem, *Kopernikus-Bildnisse*, [w:] *Kopernikus-Forschungen* (Deutschland und der Osten. Quellen und Forschungen zur Geschichte ihrer Beziehungen, Bd. 22), Leipzig 1943, s. 143 nn.

<sup>56</sup> F. Schwarz, *Wie sah*, s. 113; idem, *Kopernikus-Bildnisse*, s. 145 n.

że występujące w źródłach pisanych oraz w napisie na portrecie strasburskim określenie *autographon*, odnoszące się do jednego z portretów Kopernika, nie musi oznaczać wizerunku wykonanego własnoręcznie przez osobę portretowaną — w tym wypadku przez samego Kopernika. Chodzi tu raczej o wizerunek opatrzony własnoręcznym podpisem portretowanego i tak właśnie należy interpretować owe przekazy o kopernikańskim „autographonie”. Schwarz wysuwa tezę<sup>57</sup>, że taki *autographon*, tj. portret Kopernika wykonany za jego życia i z jego własnoręcznym podpisem rzeczywiście istniał, gdyż przekazy pisemne informują o kopii tego „autographonu” znajdującej się w latach 1581 i 1598 w posiadaniu kapituły we Fromborku; później kopia ta zaginęła, a wcześniej jeszcze zaginął sam *autographon*. Bezpośrednio na „autographonie” został oparty portret strasburski i wizerunek w książce Reusnera, natomiast toruński portret epitafijny był zapewne wzorowany na owej kopii z Fromborka, choć — jak zastrzega się Schwarz — mógł tu zostać użyty jakiś inny pierwowzór dla toruńskiego portretu, a nie kopia fromborska.

Należy w tym miejscu wyjaśnić, skąd wzięło się przekonanie o istnieniu portretu Kopernika wykonanego przez niego samego — czyli o autoportrecie. Otóż źródłem takiego mniemania była wzmianka zamieszczona we wspomnianej tu książce Gassendiego<sup>58</sup>; Gassendi pisze, że Kopernik wykonywał autoportrety na podstawie odbicia swej postaci w lustrze. Jeden

<sup>57</sup> F. Schwarz, *Wie sab*, s. 118.

<sup>58</sup> P. Gassendus, op.cit.: ed. I, s. 5, ed. II, s. 58, 293.

z takich autoportretów został — według Gassendiego — подарowany duńskiemu astronomowi Tychonowi de Brahe przez kanonika fromborskiego Jana Hano-wiusza (Hannoviusa); podarunek ten przywiózł Eliasz Olaj (Olaus) ze swej podróży do Fromborka w 1584 r. Tycho de Brahe umieścił prezent w Uraniborgu — swym obserwatorium astronomicznym. Około 1597 r. autoportret uległ zniszczeniu podczas napadu nieprzy-jaciół Tychona de Brahe na Uraniborg.

Istnieje także inna wersja na temat autoportretu<sup>59</sup>. Według niej doktor Tiedeman Giese z Gdańska prze-słał kopernikański autoportret Dasypodiusowi, projek-todawcy zegara astronomicznego w katedrze w Stras-burgu. Na autoportrecie tym miał się wzorować To-biasz Stimmer, wykonując w latach 1571–1574 portret Kopernika na obudowie zegara. Nie wiadomo, jak obie te wersje mają się do siebie. Czy chodziło tu o ten sam autoportret, przesłany najpierw do Strasburga, a następnie zwrócony po wykonaniu tamże koperni-kańskiego portretu, później z kolei подарowany Ty-chonowi de Brahe? A może — taką hipotezę wysuwa Polkowski — Stimmer pojechał do Fromborka, by skopiować na miejscu autoportret?

---

<sup>59</sup> I. Polkowski, op.cit., s. 233, powołuje się na napis w je-zyku francuskim na odwrocie portretu strasburskiego, informu-jący o przesłaniu Dasypodiusowi portretu Kopernika przez doktora Tiedemana Gyse (Giese) z Gdańska. Polkowski identy-fikuje Tiedemana Giesego jako biskupa warmińskiego. Natomiast L. A. Birkenmajer, op.cit., s. 674 n., sądzi, że osobą przesyłającą portret był bratanek niezjącego już wówczas biskupa warmiń-skiego Tiedemana Giesego o tym samym co biskup imieniu i nazwisku.

W istnienie portretu Kopernika wykonanego przez niego samego wierzy Schenk zu Schweinsberg<sup>60</sup>; uważa on, że ten właśnie autoportret był pierwowzorem portretu z toruńskiego epitafium. Portret toruński wykazuje zależność od portretu pędzla Stimmera (szaty), ale ostre rysy twarzy Kopernika na stimmerowskim wizerunku w wykonaniu toruńskiego malarza uległy spłaszczeniu. Na portrecie epitafijnym z Torunia wzorował się niewątpliwie twórca fromborskiego portretu Kopernika z 1677 r.<sup>61</sup> Jednakże — sądzi Schenk zu Schweinsberg — obecny wygląd toruńskiego obrazu z epitafium jest zapewne wynikiem przemalowania w XVIII w.

Zinner<sup>62</sup>, który sporządził w swej pracy wykaz wszystkich wizerunków Kopernika, w odniesieniu do obrazu toruńskiego podaje tylko jego pobieżny opis wraz z informacjami zaczerpniętymi od wcześniejszych autorów.

---

<sup>60</sup> E. Freiherr Schenk zu Schweinsberg, *Kopernikus-Bildnisse*, [w:] *Nikolaus Kopernikus. Bildnis eines grossen Deutschen*, s. 257 nn. W literaturze polskiej zagadnienie autoportretu omawiają: I. Polkowski, op.cit., s. 232 n.; L. A. Birkenmajer, op.cit., s. 231 nn., 674 nn. Z prac nowszych: I. Wałęga, *Historia kopernikowskiego autoportretu*, Tygodnik Powszechny, R. IX, nr 27, z 15 XI 1953, s. 4 nn.; idem, *Autoportrety artystów polskich*, Warszawa 1966, s. 37 nn.; M. Wallis, *Kopernik a malarstwo*, Wiedza i Życie, R. XXI, 1954, nr 4, s. 268.

<sup>61</sup> Repr. m.in.: *Nikolaus Kopernikus Persönlichkeit und Werk*, Abb. 13.

<sup>62</sup> E. Zinner, *Entstehung und Ausbreitung der Copernicani-schen Lehre. Zum 200 jährigen Jubiläum der Friedrich-Alexander-Universität zu Erlangen*, Sitzungsberichte der Physikalisch-Medizinischen Sozietät zu Erlangen, Bd. 74, Erlangen 1943, s. 471 nn.

W literaturze polskiej zestawienia wizerunków kopernikańskich dokonał Karol Górski<sup>63</sup>.

Praca Mizwy<sup>64</sup>, wydana w Nowym Jorku w związku z kopernikańskim jubileuszem, zawiera w krótkim ustępie o obrazie epitafijnym w Toruniu ewidentne błędy, natomiast nie wnosi żadnych nowych wiadomości.

Wędkiewicz<sup>65</sup> w pracy wydanej w Paryżu wspomina tylko krótko o toruńskim epitafium; on również, podobnie jak Batowski, zwraca uwagę na podobieństwo portretu epitafijnego do wizerunków jezuitów zdobiących kościoły.

Gąsiorowska<sup>66</sup> przytacza ustalenia z pracy magisterskiej Ottówny, która wyraża pogląd, iż kopernikowski obraz epitafijny wykonał warsztat czynny w Toruniu w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XVI w. Dziełem tego warsztatu są też obrazy z epitafiów: von der Linde w kościele Panny Marii i Sebastiana Trosta w kościele św. Jana oraz portrety ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu: Kaspra Koie, Benedykta Koie, Jana Strobanda i Henryka Strobanda Starszego. Gąsiorowska nie zgadza się ze zdaniem

<sup>63</sup> K. Górski, *Mikołaj Kopernik. Środowisko społeczne i samotność*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974, s. 204 nn.

<sup>64</sup> S. P. Mizwa, *Nicholas Copernicus*, New York 1943, s. 46.

<sup>65</sup> S. Wędkiewicz, *Les monuments de Copernic et ses effigies en Pologne*, Academie Polonaise des Sciences et des Lettres, Centre Polonais de Recherches Scientifiques de Paris, Bulletin 13-16, 1955-1957, s. 74.

<sup>66</sup> M. Gąsiorowska, *Toruński portret mieszczański 1500-1850. Katalog*, Toruń 1955, s. 42. Praca cytowana przez Gąsiorowską: A. Ottówna, Szesnastowieczne malarstwo w Toruniu, maszynopis pracy magisterskiej złożonej w 1955 r. w Zakładzie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Ottówny — sądzi, że wszystkie te obrazy wykazują cechy różnych indywidualności twórczych. Natomiast według Gąsiorowskiej słuszny jest pogląd Ottówny, że portret epitafijny powstał pod wpływem portretu Kopernika z toruńskiego Gimnazjum Miejskiego; ten ostatni jest kopią z lat czterdziestych XVI w. zaginionego autoportretu<sup>67</sup>.

Stosunek tych dwu portretów: gimnazjalnego i epitafijnego wywoływał wśród badaczy sprzeczne opinie. Przytkowski<sup>68</sup> sądzi, że portret epitafijny był wzorowany na portrecie gimnazjalnym. Odwrotnie Chmarzyński<sup>69</sup> i Zinner<sup>70</sup> — według nich portret gimnazjalny jest właśnie repliką portretu epitafijnego, natomiast zdaniem Schwarza<sup>71</sup> portrety te nie są od siebie wzajemnie zależne. Józef Flik<sup>72</sup> i powołująca się na jego badania Małgorzata Flik-Fizek<sup>73</sup> stoją na stanowisku, że dopiero przy przemalowywaniu portretu epitafijnego

<sup>67</sup> Repr. m.in.: *Nikolaus Kopernikus Persönlichkeit und Werk*, Abb. 17.

<sup>68</sup> T. Przytkowski, *Dzieje myśli kopernikowskiej*, Warszawa 1972, s. 99.

<sup>69</sup> G. Chmarzyński, op. i loc. cit.

<sup>70</sup> E. Zinner, *Entstehung und Ausbreitung*, s. 471.

<sup>71</sup> F. Schwarz, *Wie sah*, s. 123.

<sup>72</sup> J. Flik, *Najnowsze badania portretu Mikołaja Kopernika ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu*, Rocznik Muzeum w Toruniu, t. V, 1973, s. 102 n.; idem, *Toruńskie portrety mieszczkańskie drugiej połowy XVI wieku z Muzeum w Toruniu*, Toruń 1982, s. 112, przyp. 77; idem, *Portret Mikołaja Kopernika z Muzeum Okręgowego w Toruniu. Studium warsztatu malarskiego (Uniwersytet Mikołaja Kopernika. Rozprawy)*, Toruń 1990, s. 24.

<sup>73</sup> M. Flik-Fizek, *Najstarsze wizerunki Mikołaja Kopernika w malarstwie i grafice z XVI i XVII wieku*, Rocznik Muzeum w Toruniu, t. IX, 1992, s. 166.

w początku XVII w. czerpano wzory z portretu gimnazjalnego (dotyczyło to szat Kopernika). Według Flika i Flik-Fizek oba portrety: epitafijny i gimnazjalny oparte są na wspólnym pierwowzorze z Fromborka.

Forstreuter<sup>74</sup>, rozważający sprawę datowania obrazu epitafijnego z Torunia bądź na czas krótko po 1582 r., bądź na początek XVII w. wypowiada pogląd, że gdyby przyjęć hipotezę, iż obraz powstał po 1600 r., to mógłby być wzorowany na rycinie Teodora de Bry w książce Boissarda (w tomie wydanym w 1599 r.). Gdyby zaś założyć, że powstał wcześniej — około 1582 r., to jego pierwowzorem byłby zapewne portret pędzla Stimmera ze strasburskiej katedry lub fromborski *autographon* albo też jakiś nieznan y wizerunek.

Na temat toruńskiego epitafium kopernikańskiego wypowiedała się także autorka niniejszej pracy w swoich dwu wydanych poprzednio pracach<sup>75</sup>. Poglądy tam zawarte wchodzą w skład rozważań zamieszczonych w niniejszym studium.

\*

Autorzy rozpraw o wizerunkach Kopernika, badający te wizerunki od strony ich genealogii artystycznej,

---

<sup>74</sup> K. Forstreuter, *Bemerkungen zu den ältesten Bildern und Biographien von Copernicus*, Preussenland, Jhg 11, 1973, nr 2, s. 21.

<sup>75</sup> J. Kruszelnicka, *Portret na ziemi chełmińskiej, cz. I*, Toruń 1982, s. 24 n.; eadem, *Epitafium Krzysztofa Floriana z kościoła św. Jana w Toruniu*, [w:] *Sztuka Torunia i ziemi chełmińskiej 1233–1815* (Teka Komisji Historii Sztuki, t. VII), Warszawa–Poznań–Toruń 1986, s. 156.

dziela ją na pierwowzory i oparte na tych pierwowzorach kopie. Za jeden z takich pierwowzorów uważają toruński portret epitafijny, a ściślej mówiąc — sam portret Kopernika na obrazie. Kopiami z niego mają być:

1. Miedzioryt Jana Jakuba Vogla w książce Hartknocha *Alt- und Neues Preussen* (zdaniem: Łobeskiego<sup>76</sup>, Hiplera<sup>77</sup>, Polkowskiego<sup>78</sup>, Brachvogla<sup>79</sup>, Batowskiego<sup>80</sup>, Schwarza<sup>81</sup>, Schenka zu Schweinsberg<sup>82</sup>, Zinnera<sup>83</sup>, Flik-Fizek<sup>84</sup>). Schenk zu Schweinsberg uważa, że głowa Kopernika na miedziorycie jest wykonana według innego pierwowzoru niż toruński portret epitafijny; według Batowskiego i Flik-Fizek miedzioryt jest kopią „swobodną”.

2. Inny miedzioryt Jana Jakuba Vogla, ale mniejszych rozmiarów niż miedzioryt w *Alt- und Neues Preussen* i o innym ustawieniu krucyfiksu (Polkowski<sup>85</sup>).

3. Obraz z Biblioteki Uniwersyteckiej w Lipsku, z napisem: *Ex monumento Thoruniensi depictus* datowany na około 1700 r. (Brachvogel<sup>86</sup>,

<sup>76</sup> F. Łobeski, op.cit., nr 37, s. 290.

<sup>77</sup> F. Hipler, *Die Porträts*, s. 34.

<sup>78</sup> I. Polkowski, op.cit., s. 251.

<sup>79</sup> [E.] Brachvogel, op.cit., s. 283.

<sup>80</sup> Z. Batowski, op.cit., s. 45.

<sup>81</sup> F. Schwarz, *Wie sah*, s. 121; idem, *Kopernikus-Bildnisse*, s. 171 (wykres genealogiczny portretów Kopernika).

<sup>82</sup> E. Freiherr Schenk zu Schweinsberg, op.cit., s. 276.

<sup>83</sup> E. Zinner, *Entstehung und Ausbreitung*, s. 471.

<sup>84</sup> M. Flik-Fizek, op.cit. s. 166.

<sup>85</sup> I. Polkowski, op.cit., s. 251.

<sup>86</sup> [E.] Brachvogel, op.cit., s. 283. Repr. m.in.: *Nikolaus Kopernikus Persönlichkeit und Werk*, Abb. 12.

Schwarz<sup>87</sup>, Zinner<sup>88</sup>, Flik-Fizek<sup>89</sup>). Według Brachvogla data powstania obrazu z Lipska nie jest pewna; autor ten sądzi też, że obraz z Lipska ukazuje obraz toruński tylko pośrednio — jest kopią wykonaną z miedziorytu J. J. Vogla. Także zdaniem Schwarza obraz lipski bliższy jest miedziorytowi Vogla niż portretowi epitafijnemu z Torunia. Flik-Fizek uważa obraz z Lipska za swobodną kopię obrazu toruńskiego.

4. Obraz z National-Galerie w Berlinie z XVIII w. lub nieco wcześniejszy (Brachvogel<sup>90</sup>, który nie jest jednak pewny, czy jest to kopia wykonana bezpośrednio z toruńskiego obrazu epitafijnego, czy też z drzeworytu wittenberskiego w posiadaniu Sabinusa Kauffmanna — będzie to można rozstrzygnąć dopiero po oczyszczeniu obrazu toruńskiego z późniejszych przemalowań; Zinner<sup>91</sup>).

5. Obraz z Naturforschende Gesellschaft w Gdańsku, pochodzący z XVIII w. (Brachvogel<sup>92</sup>, Zinner<sup>93</sup>).

---

<sup>87</sup> F. Schwarz, *Wie sah*, s. 121; idem, *Kopernikus-Bildnisse* (wykres na s. 171).

<sup>88</sup> E. Zinner, *Entstehung und Ausbreitung*, s. 471.

<sup>89</sup> M. Flik-Fizek, op.cit., s. 166.

<sup>90</sup> [E.] Brachvogel, op.cit., s. 283.

<sup>91</sup> E. Zinner, *Das Leben und Wirken des Nikolaus Koppernick, genannt Copernicus*, Deutsches Museum Abhandlungen und Berichte, 9 Jhg, H. 6, Berlin 1937, s. 170, datuje ten obraz na 1593 r. i podaje, że przed zakupieniem go przez dyrekcję National-Galerie w Berlinie znajdował się w hurtowni wina Joh. Michela Schwarza w Toruniu; idem, *Entstehung und Ausbreitung*, s. 472.

<sup>92</sup> [E.] Brachvogel, op.cit., s. 283 n. Repr. m.in.: *Nikolaus Kopernikus Persönlichkeit und Werk*, Abb. 6.

<sup>93</sup> E. Zinner, *Entstehung und Ausbreitung*, s. 471. Autor ten uważa obraz z Naturforschende Gesellschaft w Gdańsku za kopię

6. Obraz z Gimnazjum Miejskiego w Toruniu, obecnie w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu, z około 1580 r. (Chmarzyński<sup>94</sup>, Zinner<sup>95</sup>).

7. Obraz z kapitulacza (później w Bibliotece Kapitulnej) we Fromborku, fundowany przez Tomasza von Rupniew-Ujejskiego (Uyjiskiego) w 1677 r. (Hipler<sup>96</sup>, Schwarz<sup>97</sup>, Schenk zu Schweinsberg<sup>98</sup> — ten ostatni uważa obraz fromborski za zredukowaną wersję toruńskiego obrazu epitafijnego: Kopernik jest przedstawiony w modlitewnej pozie; Zinner<sup>99</sup>).

8. Obraz z Biblioteki Miejskiej (później Uniwersyteckiej) w Królewcu z około 1680 r. (Hipler<sup>100</sup>, Schwarz<sup>101</sup>, Zinner<sup>102</sup> — ten ostatni podaje, że obraz został dostarczony do Królewca z Torunia).

9. Obraz z pałacu biskupiego w Pasawie (Passau) z około 1700 r. (Schwarz<sup>103</sup>, który uważa obraz pasawski za pośrednią kopię obrazu toruńskiego — poprzez

---

obrazu z National-Galerie w Berlinie, a więc za dzieło związane z toruńskim obrazem epitafijnym tylko pośrednio.

<sup>94</sup> G. Chmarzyński, op. i loc. cit.

<sup>95</sup> E. Zinner, *Entstehung und Ausbreitung*, s. 471.

<sup>96</sup> F. Hipler, *Die Porträts*, s. 38.

<sup>97</sup> F. Schwarz, *Wie sah*, s. 122; idem, *Kopernikus-Bildnisse*, wykres na s. 171.

<sup>98</sup> E. Freiherr Schenk zu Schweinsberg, op.cit., s. 285.

<sup>99</sup> E. Zinner, *Entstehung und Ausbreitung*, s. 471.

<sup>100</sup> F. Hipler, *Die Porträts*, s. 38. Repr. m.in.: *Nikolaus Kopernikus Persönlichkeit und Werk*, Abb. 14.

<sup>101</sup> F. Schwarz, *Wie sah*, s. 122; idem, *Kopernikus-Bildnisse*, wykres na s. 171.

<sup>102</sup> E. Zinner, *Entstehung und Ausbreitung*, s. 472.

<sup>103</sup> F. Schwarz, *Wie sah*, s. 122; idem, *Kopernikus-Bildnisse*, wykres na s. 171. Repr. m.in.: *Nikolaus Kopernikus Persönlichkeit und Werk*, Abb. 15.

obraz fromborski z 1677 r.; Schenk zu Schweinsberg<sup>104</sup> sądzi, że modlitewna poza Kopernika na obrazie pasawskim i ten sam co na obrazie toruńskim fragment ody zostały zaczerpnięte z obrazu toruńskiego).

10. Punktowany wizerunek przy stronie tytułowej w książce G. Ch. Lichtenberga *Vermischte Schriften* (Bd. VI, Göttingen 1803) (Zinner<sup>105</sup>).

Istnieją także takie portrety Kopernika, które czerpią tylko pewne elementy z toruńskiego portretu epitafijnego. Należy do nich — według Schwarza<sup>106</sup> — obraz z Obserwatorium Astronomicznego w Warszawie oraz miedzioryt zwany *Kopernik z książką* z przełomu XVI/XVII wieku w rękopisie kopernikańskiego *De revolutionibus...*, należącym niegdyś do Joachima Retyka. Flik-Fizek<sup>107</sup> w następujących portretach dopatruje się pewnych odniesień do wizerunku Kopernika na toruńskim obrazie epitafijnym: w portrecie z Fromborka, portrecie z Królewca i w miedziorycie *Kopernik z książką* (podobieństwo fizjonomii). Ta sama autorka sądzi, że z toruńskich portretów kopernikańskich: epitafijnego i gimnazjalnego czerpał wzory nieznanego twórcy miedziorytu z końca XVI w. pochodzącego z kolekcji króla Stanisława Augusta, a znajdującego się obecnie w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie.

<sup>104</sup> E. Freiherr Schenk zu Schweinsberg, op.cit., s. 277 n.

<sup>105</sup> E. Zinner, *Entstehung und Ausbreitung*, s. 472.

<sup>106</sup> F. Schwarz, *Wie sah*, s. 123 n.; obraz z Obserwatorium Astronomicznego w Warszawie reprodukuje Z. Batowski, op.cit., tabl. 9; reprodukcja jednej z odbitek miedziorytu *Kopernik z książką* — zob. przyp. 52. Schwarz sądzi, że miedzioryt ów został wtórnie doklejony do kopernikańskiego rękopisu.

<sup>107</sup> M. Flik-Fizek, op.cit., s. 166 n.

\*

Powiedziano już, że fundatora epitafium Kopernika wymienia Hartknoch w *Alt- und Neues Preussen*. Był nim Melchior Pirnesius (1526–1589)<sup>108</sup>, zaangażowany w 1570 r. przez Radę Miejską Torunia na stanowisko lekarza miejskiego (czyli — jak wówczas mówiono — fizyka miejskiego). Pochodził z rodziny mieszkającej w Krakowie, zmarł w Toruniu. Hołdował tak modnym podówczas prądom humanizmu, włączając się czynnie w życie kulturalne miasta. Oprócz epitafium Kopernika ufundował też epitafium swej córeczki Anny (zm. 1576) oraz nagrobek żony, Anny z domu Abentnacht (zm. 1573). Wszystkie te obiekty znajdowały się w kościele św. Jana; nagrobek obecnie nie istnieje.

Nie można definitywnie ustalić, jakiego Pirnesius był wyznania. Kościół św. Jana, w którym umieścił epitafia i nagrobek miał w tym czasie charakter symultaniczny — służył dwu wyznaniam: katolickiemu i luterzańskiemu. Zaangażowanie Pirnesiusa na stanowisko

<sup>108</sup> Biografię Pirnesiusa opracował Z. H. Nowak, *Pirnesius (Pernus) Melchior*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. XXIX/3, z. 122, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1986, s. 512 n.; idem, *Dwa memoriały toruńskich fizyków miejskich przeciw fałszywym doktorom z roku 1587*, *Acta Universitatis Nicolai Copernici*, Historia XIX, Toruń 1984, s. 73 nn. Podobno w toruńskim kościele św. Janów znajdował się niegdyś portret Melchiora Pirnesiusa, wiszący nad drzwiami wiodącymi do wieży z dzwonami — informuje o tym anonimowy autor w artykule *Geschichtliche Darstellung* (zob. przyp. 26), s. 88. Nie wiadomo jednak, co stało się z portretem po roku 1830 (data opublikowania artykułu); J. E. Wernicke, *Die Kirchen*, nie wymienia już tego portretu.

„fizyka miejskiego” przez protestancką Radę Miejską Torunia świadczyłoby o jego powiązaniach z wyznaniem protestanckim; trudno sobie wyobrazić, by toruńska Rada Miejska chciała powierzyć tę ważną funkcję katolikowi. Trzeba jednak wziąć pod uwagę, że w XVI w. podziały religijne nie rysowały się jeszcze tak ostro jak w następnym stuleciu — możliwe było skłanianie się raz ku jednej, raz ku drugiej stronie, bez wyraźnego zadeklarowania swej przynależności do którejś z grup wyznaniowych. Na ogół w Europie północnej ówczesni intelektualiści skłaniali się raczej ku protestantyzmowi w jego odmianie bądź luteranckiej, bądź kalwińskiej. Na akces Pirnesiusa do wyznania protestanckiego wskazywałoby także imię jego drugiej córki — Judyta. Katolicy nie używali imion starotestamentowych (z wyjątkiem nielicznej grupy imion, do których jednakże imię Judyta nie należało). Ale istniały również powiązania rodziny Pirnesiusów z religią katolicką. Syn Pirnesiusa o tym samym imieniu co ojciec — Melchior — był kanonikiem kapituły wrocławskiej i biskupem-sufraganem w Ołomuńcu, a więc, oficjalnie przynajmniej, katolikiem.

Motywy, jakimi kierował się Pirnesius fundując epitafium swej córce są zrozumiałe, zastanowić się natomiast trzeba, co skłoniło go do ufundowania epitafium Kopernikowi. Otóż Kopernik w świadomości mieszkańców Prus Królewskich uchodził przede wszystkim za lekarza, był zatem kolegą „po fachu” Pirnesiusa; ten ostatni zresztą, dzięki swym humanistycznym zamiłowaniom, zapewne widział w nim także znakomitego humanistę.

Kopernik rzeczywiście zajmował się medycyną<sup>109</sup>. Miał w tym kierunku odpowiednie wykształcenie. Odbył pięcioletnie studia medyczne w Padwie, na które udzieliła mu urlopu kapituła warmińska. W 1507 r. uchwałą tejże kapituły przyznano mu dodatkowe dochody za objęcie stanowiska lekarza przy biskupie warmińskim. Kopernik leczył biskupów: Maurycego Ferbera i Tiedemana Giesego, także członków kapituły, ale również mieszczan i chłopów. Zajmował się też inżynierią sanitarną. Przypisywano mu zbudowanie w szeregu miast instalacji wodociągowych, dostarczających zdrową wodę<sup>110</sup>. Dzisiejsi badacze mają wprawdzie

<sup>109</sup> Na temat Kopernika jako lekarza i ówczesnej medycyny: F. Hipler, *Nikolaus Kopernikus und Martin Luter nach ermländischen Archivalien*, Braunsberg 1868, zwłaszcza s. 33 nn.; A. Berg, *Der Arzt Nikolaus Kopernikus und die Medizin des ausgehenden Mittelalters*, [w:] *Kopernikus-Forschungen*, s. 172 nn.; H. Schmauch, *Neue Funde zum Lebenslauf des Copernicus*, *Zeitschrift für die Geschichte und Altertumskunde Ermlands*, Bd. XXVIII, 1943, H. 1, s. 65 nn.; S. Szpilczyński, *Kopernikańska wizja postępu w medycynie*, *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki*, R. XIII, 1968, nr 3, s. 577 nn.; T. Marcinkowski, *Z rozważań nad dawnymi wizerunkami Mikołaja Kopernika*, *Archiwum Historii Medycyny*, R. XXXVII, 1974, nr 13–22, s. 14; M. Skulimowski, *Mikołaj Kopernik wybitny przedstawiciel medycyny XVI wieku w Polsce*, Kraków 1978; *Mikołaj Kopernik jako lekarz. XVI-wieczna wiedza medyczna. Katalog wystawy* (Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku, Towarzystwo Miłośników Fromborka), Frombork 1987.

<sup>110</sup> L. Gembarzewski, *Mikołaj Kopernik i wodociągi na Warmii i Pomorzu*, *Przegląd Techniczny*, t. LXXII, 1933, nr 22, s. 567 nn.; B. Orłowski, *Kopernik nie budował wodociągu we Fromborku*, *Komunikaty Mazursko-Warmińskie*, 1959, nr 2 (64), s. 121 nn.; Z. Libiszowska, op.cit., s. 71.

wątpliwości, czy Kopernik rzeczywiście posiadał umiejętności inżynierskie, czy też, być może, tylko finansował zakładanie wodociągów, ale tradycja przypisywała mu osobistą realizację tych przedsięwzięć. Zatem rozumiała jest cześć Pirnesiusa dla osoby Kopernika, mającego tak wielkie zasługi dla utrzymywania higieny w miastach; była to przecież dziedzina stanowiąca główne pole działania lekarzy miejskich.

Jednakże epigram na toruńskim epitafium sławi Kopernika nie jako lekarza, lecz jako „matematyka o niezwyklej wnikliwości” (*absolutae subtilitatis mathematico*). Skąd się wzięło określenie „matematyk” w odniesieniu do lekarza, za jakiego uważano Kopernika? Otóż ówczesna medycyna była ściśle zespolona z matematyką i fizyką — stąd określanie lekarzy mianem fizyków. W XV wieku ukształtował się w medycynie europejskiej kierunek tzw. jatromatematyczny i jatrofizyczny, wywodzący się zapewne z medycyny arabskiej, zwłaszcza z nauki słynnego arabskiego lekarza Al Kindiego żyjącego w IX wieku. Zjawiska zachodzące w organizmie ludzkim starano się tłumaczyć opierając się na prawach matematyki i fizyki; na podstawie tych praw tłumaczono również działanie leków. Chorobę uważano za ciężar dla organizmu; ciężarowi przeciwdziałała siła, jaką stanowiły leki. Należało jednak ustalić — właśnie za pomocą obliczeń matematycznych — stosunek owej siły czyli lekarstw do ciężaru czyli choroby; tylko wtedy terapia mogła być skuteczna.

W czasach Kopernika kierunek jatromatematyczny dopiero od niedawna wszedł w modę w Europie — dlatego uważany był za wyraz postępu. Lekarze, którzy

chcieli uchodzić za postępowych w dziedzinie medycyny podkreślali swą wiedzę matematyczną. Tak też zapewne czynił Pirnesius w stosunku do Kopernika i dlatego w epigramie na jego epitafium nazwał go matematykiem sugerując w ten sposób, że Kopernik reprezentował ów postępowy kierunek w medycynie.

Oczywiście na matematyce i fizyce opierała się także — i po dziś się opiera — astronomia. Za czasów Kopernika jednak — a również i długo potem — astronomię utożsamiano z astrologią; sądzono, że ciała niebieskie wywierają zasadniczy wpływ na los człowieka i jego zdrowie. Stąd — według ówczesnych pojęć — astrologia stanowiła niejako ukoronowanie medycyny. Jednakże w dziedzinie medycyny Kopernik nie dokonał żadnych odkryć — był lekarzem—praktykiem, a nie teoretykiem.

\*

Pirnesius fundując w kościele św. Jana kopernikańskie epitafium nadał mu nieco inny wygląd niż posiada ono obecnie; odkryły to dopiero badania J. Flika<sup>111</sup>. Kopernik na obrazie epitafijnym był odziany tylko w szatę czarną, zaś między złożone modlitewnie dłonie miał wsunięte zioła lecznicze — atrybut lekarza; na ścianie pokoju, w którym się znajdował brakło półki z przyrządami astronomicznymi. Na obudowie w polu cokołu zamiast widniejącego tam dziś epigramu umieszczone było malowane, obwiedzione konturem malowanego kolistego medalionu popiersie

<sup>111</sup> Pierwotny wygląd portretu podają według opracowania J. Flika w niniejszej publikacji (cz. II).

mężczyzny z wąsami i brodą, zwróconego lekko w lewo, w szacie z szerokim kołnierzem. Ponieważ jednak jest nieprawdopodobne, by jakiegokolwiek epitafium pozbawione było epigramu — informuje on przecież o osobie, którą epitafium upamiętnia — więc epigram Kopernika musiał wówczas znajdować się gdzie indziej, być może na gzymsie obudowy lub ponad gzymsem, gdzie obecnie jest epigram Króla Jana Olbrachta, epitafium królewskie jest bowiem dodatkiem lat późniejszych<sup>112</sup>. W płycinach po bokach gzymsu i cokolu nie było widniejących tam dziś przyrządów astronomicznych; zamiast nich na płycinach przy cokole znajdowały się malowane wazony z kwiatami, zaś przy gzymsie jakieś przedmioty trudne do zidentyfikowania. Flik wysuwa hipotezę, że mogłyby to być maski antyczne — tak jak na zwieńczeniu epitafium Anny Pirnesius, fundowanym także przez Melchiora Pirnesiusa. Nie wyklucza jednak Flik możliwości innego zidentyfikowania tych przedmiotów: np. jako herbów rodzinnych Kopernika lub herbów Pirnesiusa.

Ulokowanie epigramu nad obrazem epitafijnym — tak jak to było na epitafium Kopernika w jego wersji pierwotnej — należało w epitafiach do rzadkości; zazwyczaj lokowano epigram na cokole obudowy (a więc tam, gdzie na epitafium kopernikańskim jest on ulokowany obecnie), pozostawiając miejsce na gzymsie dla sentencji. Wśród XVI-wiecznych epitafiów toruńskich taką lokalizację epigramu, jaka była pierwotnie

<sup>112</sup> Zapewne przy dobudowywaniu do kopernikańskiego epitafium zwieńczenia stanowiącego epitafium Jana Olbrachta zastąpiono deskę z epigramem Kopernika deską z epigramem króla.

na epitafium Kopernika reprezentuje tylko epitafium Anny, córki Pirnesiusa.

Jeszcze rzadsza jest koncepcja umieszczenia w miejscu tradycyjnie zarezerwowanym dla epigramu, tj. na cokole obudowy, portretu adoranta ujętego w popiersiu, obwiedzonego konturem medalionu; na epitafium kopernikańskim adorantem tym jest niewątpliwie Melchior Pirnesius. Zdarzało się wprawdzie, zwłaszcza po połowie XVI w., że wizerunki adorantów nie były wkomponowane w obraz epitafijny, lecz lokowane poza nim — na dolnej części obudowy. W Toruniu ten typ epitafiów reprezentują epitafia: Neisserów i Mochingerów z kościoła Panny Marii oraz Sebastiana Trosta z kościoła św. Jana. Jednak i tam adoranci przedstawieni są w pozie charakterystycznej dla czynności adoracji: klęczący (co wymaga ujęcia ich w całej postaci), ze złożonymi modlitewnie dłońmi. Natomiast taki rodzaj wizerunku jak portret Pirnesiusa na epitafium Kopernika ma w twórczości epitafijnej tylko nieliczne analogie; należy do nich np. wizerunek Hansa Ebenna z pierwszej ćwierci XVII w. na epitafium z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu<sup>113</sup>, a w Gdańsku wizerunki na epitafiach: Jerzego Wildtbergera z lat po 1593 r. w kościele Panny Marii<sup>114</sup> i Henryka Kramera (zm. 1588) z kościoła św. Katarzyny<sup>115</sup>.

<sup>113</sup> B. Steinborn, *Malowane epitafia mieszczańskie na Śląsku w latach 1520–1620*, Roczniki Sztuki Śląskiej, t. IV, 1967, s. 79 i tabl. 7.

<sup>114</sup> K. Cieślak, *Kościół — cmentarzem. Sztuka nagrobna w Gdańsku (XV–XVIII w.)*. „Długie trwanie” epitafium, Gdańsk 1992, il. 16a, 16b.

<sup>115</sup> W. Drost, *Sankt Katharinen* (Bau- und Kunstdenkmäler des deutschen Ostens. Reihe A: Kunstdenkmäler der Stadt Danzig,

Właśnie sposób zakomponowania portretu Hansa Ebenna wydaje się najbliższy portretowi Pirnesiusa: ujęcie postaci w popiersiu i lekkie jej zwrócenie w bok oraz otoczenie wizerunku malowanym konturem medalionu. Postać Henryka Kramera — także ujęta w popiersiu i lekko zwrócona w bok, wkomponowana w malowane tondo — ma dłonie złożone do modlitwy; na kliszy rentgenowskiej ukazującej portret Pirnesiusa gest modlitewnie złożonych dłoni nie jest widoczny. Można też przypuszczać, że wizerunek Pirnesiusa umieszczony był w kontekście podobnym do kontekstu portretu Ebenna. Na kopernikańskim epitafium medalion z popiersiem nie zajmował przecież całego pola cokółu, jest zatem prawdopodobne, że pozostałą przestrzeń na cokole wypełniono tak jak pole cokółu epitafium ebennowskiego — po obu stronach medalionu znajdowały się herby przodków adoranta wraz z napisami identyfikującymi jego osobę i posiadaczy herbów.

\*

Epitafium Kopernika — i to zarówno obraz, jak i obudowa — ulegało w ciągu wieków kilkakrotnej „renowacji”, co na ogół oznaczało wówczas ingerencję w jego wygląd. Pierwsza taka „renowacja” nastąpiła w początku XVII w.<sup>116</sup> — zapewne z inicjatywy jezuitów,

Bd. 2), Stuttgart 1958, s. 137 nn. i il. 140; K. Cieślak, *Epitafia obrazowe w Gdańsku (XV–XVII w.)*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1993, s. 58, il. 18b.

<sup>116</sup> J. Flik, *Technologia i technika malarska* (cz. II niniejszej publikacji). Można przypuszczać, że „renowacja” z inicjatywy

ówczesnych gospodarzy kościoła św. Jana. Miała ona na celu zmianę akcentów w postrzeganiu osoby Kopernika. Pirnesius — tak jak i ogół społeczeństwa w Prusach Królewskich — widział w nim przede wszystkim lekarza, podczas gdy w krajach Europy Zachodniej cieszył się sławą jako astronom — ten, który swymi odkryciami pchnął na nowe tory astronomię.

Zdarzyło się wprawdzie, że już w czasach Kopernikowi współczesnych sławiono go w Toruniu jako astronoma. W 1509 r. ukazał się łaciński utwór pióra Wawrzyńca Korwina — toruńskiego pisarza miejskiego — noszący tytuł *Carmen Lauretij Courini*. Jest to przedmowa do dzieła Kopernika — przekładu z języka greckiego na łacinę listów Teofilakta Symokatty z VII w.<sup>117</sup>; w owej przedmowie Korwin wychwala zasługi Kopernika w dziedzinie astronomii. Owo akcentowanie roli Kopernika jako astronoma było jednak zjawiskiem na terenie Prus raczej odosobnionym, w dodatku dziełem człowieka związanego z Toruniem tylko przelotnie i górującego swym wykształceniem i obyciem europejskim nad miejscowym środowiskiem<sup>118</sup>.

---

jezuitów nastąpiła przed 1616 r., tj. przed wciągnięciem dzieł Kopernika na indeks kościelny. Z. Kruszelnicki, op.cit., s. 219 nn., sądzi, że Brożek w 1618 r. widział w Toruniu na kopernikańskim epitafium portret Kopernika wyglądający tak, jak wygląda on obecnie, tj. już po „renowacji” jezuitów.

<sup>117</sup> *Teofilakt Symokatta. Listy. Tłumaczył z języka greckiego na łacinę Mikołaj Kopernik. Tekst łaciński i grecki ustalił R. Gansiniec*, facsimile przekładu M. Kopernika w wydaniu krakowskim z 1509 r., Wrocław 1953.

<sup>118</sup> Biografię Wawrzyńca Korwina opracował H. Barycz, *Cornelius Wawrzyńiec*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. IV/1, z. 16, Kraków 1937, s. 96 n.

Również toruńscy jezuita — spośród których rekrutowali się przecież profesorowie toruńskiego kolegium — byli na pewno obznajomieni z europejskimi trendami w nauce. Raziło ich zatem, że w Prusach Królewskich, a więc także i w Toruniu, wiedziano o Koperniku tylko jako o lekarzu, ignorowano natomiast jego działalność astronomiczną. Postanowili zmienić ten stan rzeczy — ukazać go na obrazie właśnie w roli astronoma. Zamalowano więc zioła lecznicze w jego rękach, by pozbawić go symbolu medycyny, a zamiast tego na ścianie pokoju, w którym się Kopernik znajduje umieszczono półkę z przyrządami astronomicznymi. Malowane przyrządy astronomiczne wkomponowano także w płyciny na obudowie obrazu. Ubrano też Kopernika w czerwoną szatę wierzchnią, żeby uczynić jego wizerunek wspanialszym<sup>119</sup>. I aby przydać splendoru osobie toruńskiego uczonego, dodano do jego epitafium — epitafium króla Jana Olbrachta, zmarłego w Toruniu w 1501 r. O tym, że taki właśnie był cel połączenia ze sobą tych dwu epitafiów mówi wyraźnie Hartknoch<sup>120</sup>. Epigram kopernikański

<sup>119</sup> Zmiany wprowadzone do kopernikańskiego epitafium przez jezuitów podają za: J. Flik, *Technologia i technika*.

<sup>120</sup> M. Ch. Hartknoch, op.cit., s. 372. Dodatkowym motywem ufundowania w Toruniu epitafium Janowi Olbrachtowi mógłby być fakt zatwierdzenia przez tegoż króla w Toruniu w 1494 r. przywilejów i praw pruskiej — zob.: H. Samsonowicz, *Rola Gdańska w życiu stanowym Prus Królewskich i życiu politycznym Rzeczypospolitej*, [w:] *Historia Gdańska*, t. II (1454–1655), pod red. E. Cieślaka, Gdańsk 1982, s. 275. Wkomponowanie wizerunku Jana Olbrachta w medalion o kształcie koła mogło symbolizować trwanie i doskonałość rządów tego króla (na temat symboliki koła: K. Cieślak, *Kościół — cmentarzem*,

przeniesiono z gzymsu na cokół, by na gzymsie zrobić miejsce dla epigramu króla; pociągnęło to za sobą zamalowanie przedstawień znajdujących się na cokole.

Można przypuszczać, że tekst kopernikańskiego epigramu uległ wówczas pewnej zmianie. Prawdopodobnie późniejszym dodatkiem — z czasów owej XVII-wiecznej „renowacji” — są słowa o wzniesieniu Kopernikowi epitafium po to, by pamięć o tak wielkim mężu nie zaginęła w jego ojczyźnie. Zbyt blisko kojarzy się ten ustęp ze słowami w książce Hartknocha o niedostatku uznania dla Kopernika wśród jego rodaków, w przeciwieństwie do czci, jaką cieszy się Kopernik wśród obcych. Ów niedostatek uznania wypływał z traktowania Kopernika w Prusach Królewskich jako sławy tylko lokalnej — jako zasłużonego lekarza, działającego w tym właśnie regionie — podczas gdy jego sława jako znakomitego astronoma miała w istocie wymiar ogólnoeuropejski. Obawiano się, że kult Kopernika w Toruniu, będąc kultem lokalnym, wygaśnie z upływem czasu; przeciwdziałać temu miało „zmodernizowane” epitafium, upamiętniające jego osobę jako astronoma.

Figurujące w epigramie określenie Kopernika słowem *mathematicus* (*absolutae subtilitatis mathematico*) istniało zapewne już w pierwotnej wersji epigramu, posiadało jednak wtedy prawdopodobnie inne znaczenie — dotyczyło uprawianego przez Kopernika jatro-matematycznego kierunku medycyny. W późniejszej, siedemnastowiecznej wersji istniejąc nadal odnosiło

---

s. 42). Naturalnie symbolika ta nie odnosiła się do osoby Melchiora Pirnesiusa, wkomponowanego także w medalion kolisty.

się do działalności toruńskiego naukowca w dziedzinie astronomii.

Z tekstem epigramu wiąże się też inne zagadnienie — problem dokładniejszego datowania epitafium. Wiadomo, że skoro fundował je Pirnesius, to musiało ono powstać między rokiem 1570, tj. datą przybycia Pirnesiusa do Torunia, a rokiem 1589, tj. datą jego śmierci. Ale badacze zajmujący się kopernikańskim epitafium chcąc datować je dokładniej brali jako kryterium datowania podaną w epigramie datę zgonu Kopernika. Jednakże skróty inskrypcyjne składające się na tę datę (chodzi tu o dzień i miesiąc śmierci, cyfra oznaczająca rok jest podana w całości) stwarzają możliwości różnego jej odczytania. Odczytywano ją więc jako dwudziesty czwarty maja<sup>121</sup>, drugi czerwca<sup>122</sup>, czwarty czerwca<sup>123</sup>, jedenasty czerwca<sup>124</sup>. Prawidłowe odczytanie

<sup>121</sup> F. Hipler, *Die Porträts*, s. 23, przyp. 37; K. Forstreuter, op. i loc. cit. Autorzy ci zresztą wysuwają dwie możliwości odczytania daty w epigramie: 24 maja albo 4 czerwca.

<sup>122</sup> S. Starowolski, op.cit., s. 398. Powołując się na Starowolskiego cytuje tę datę T. Żebrawski, op.cit., s. 162, ale opatruje ją znakiem: [sic!].

<sup>123</sup> M. Ch. Hartknoch, op.cit., s. 371 — autor ten wymienia tylko datę dzienną, ale nie podaje miesiąca. Jako jedną z możliwości odczytania podają datę: 4 czerwca F. Hipler i K. Forstreuter (zob. przyp. 121).

<sup>124</sup> J. H. Zernecke, op.cit., s. 81. W publikowanych przez Zerneckiego na s. 82 fragmentach rękopisu Baumgartena, z daty śmierci Kopernika zamieszczonej w tym rękopisie — a przepisanej tamże przez Baumgartena z epigramu na kopernikańskim epitafium — Zernecke podaje tylko rok, a miejsce po dniu i miesiącu pozostawia puste. K. G. Praetorius, op.cit., szp. 88, w publikowanych przez siebie fragmentach rękopisu Baumgartena odczytał tę samą datę jako *1543 die IV*, lecz w swoim komentarzu do tej daty

daty miałyoby — jak sądzono — duże znaczenie dla ścisłego oznaczenia czasu wykonania epitafium, a szansa takiego określenia istniała w związku z wprowadzoną w 1582 r. reformą kalendarza; zmieniono wówczas obowiązujący dotąd kalendarz juliański na kalendarz gregoriański. Według kalendarza juliańskiego Kopernik zmarł 24 maja, któremu to dniu odpowiada w kalendarzu gregoriańskim dzień 3 lub 4 czerwca<sup>125</sup>. Jeśli więc data śmierci Kopernika podana była w epigramie zgodnie z kalendarzem juliańskim, oznaczałoby to, iż epitafium powstało przed 1582 r. Jeśli natomiast posłużono się kalendarzem gregoriańskim, to datowanie obiektu należałoby przesunąć na lata 1582–1589.

Ciekawą hipotezę wysuwa Schwarz<sup>126</sup>. Badacz ten podkreśla, że prace Kopernika z dziedziny astronomii przyczyniły się do zmiany kalendarza juliańskiego na

---

zawartym w przyp. na szp. 89 wyraża pogląd, że Kopernik zmarł 11 czerwca. Jako dzień 11 czerwca odczytała tę datę również D. Krakowiecka-Górecka, op.cit., s. 281 n. I. Polkowski, op.cit., s. 297, i *Album wydane*, s. VI, cytując tekst epigramu podają tylko rok i miesiąc śmierci Kopernika (*Juni*), ale nie wymieniają daty dziennej. W napisach na wizerunkach Kopernika w dacie jego zgonu figurują różne dni miesiąca, ale miesiąc ten sam — czerwiec. L. Prowe, *Ueber den Sterbeort und die Grabstätte des Copernicus*, Thorn 1870, s. 5 nn., referuje poglądy na temat daty śmierci Kopernika wyrażane przez wcześniejszych autorów.

<sup>125</sup> Prof. dr Kazimierz Jasiński przelicza dzień 24 maja w kalendarzu juliańskim na dzień 3 czerwca w kalendarzu gregoriańskim. Przy tej okazji składam Panu Profesorowi serdeczne podziękowanie za udzielenie mi konsultacji; dziękuję też za konsultację Pani mgr Krakowieckiej-Góreckiej.

<sup>126</sup> F. Schwarz, *Kopernikus-Bildnisse*, s. 155.

gregoriański. Ten właśnie aspekt działalności toruńskiego astronoma wysoko cenił Pirnesius, który — według Schwarza — zapewne także zajmował się obliczaniem czasu kalendarzowego (był *Kalendermacher*, jak to określa Schwarz). Zatem uznanie zasług Kopernika w tej dziedzinie mogło być jednym z powodów ufundowania Kopernikowi epitafium przez Pirnesiusa.

Niektórzy badacze oddzielali datę wykonania epitafium od daty wykonania obecnego obrazu epitafijnego, sądząc zapewne, że pierwotnie znajdował się w epitafium inny obraz. Batowski<sup>127</sup> datuje epitafium na lata 1582–1589, natomiast swój pogląd na sprawę datowania obrazu formułuje niejasno („trudno bez zastrzeżeń przenieść malowidło w ten okres, podług tego, co się ogląda”). Zestawienie przez tego autora kopernikańskiego portretu epitafijnego z wizerunkiem Piotra Skargi mogłoby sugerować, iż Batowski przesuwając datowanie portretu na lata po 1596 r., tj. na okres po przejściu kościoła św. Jana przez jezuitów. Wątpliwości Batowskiego co do daty powstania obrazu podziela też Forstreuter<sup>128</sup> — nie odrzuca możliwości wykonania portretu po roku 1600. Wędkiewicz<sup>129</sup> uważa, że obraz pochodzi z pierwszej połowy XVII w. Zdaniem Schwarza<sup>130</sup> obecny wygląd obrazu wskazuje na powstanie tego dzieła w czasach późniejszych niż wiek XVI, być może jednak jest to wynikiem przemalowania w 1733 r.

<sup>127</sup> Z. Batowski, op.cit., s. 45 i przyp. 48.

<sup>128</sup> K. Forstreuter, op.cit., s. 21.

<sup>129</sup> S. Wędkiewicz, op.cit., s. 74.

<sup>130</sup> F. Schwarz, *Kopernikus-Bildnisse*, s. 156.

Prawdopodobnie wspomniani autorzy przesuwając datę powstania obrazu na okres późniejszy sugerowali się jego wyglądem po przemalowaniu w początkach XVII w. O fakcie tym wówczas nie wiedzano i nawet Schwarzwald, który postawił hipotezę o wpływie przemalowania na wygląd portretu sądził, że nastąpiło to dopiero w XVIII wieku, podczas restauracji przedsięwziętej przez Rubinkowskiego.

Ja jednak sądzę, że wyciąganie wniosków o przybliżonej dacie wykonania epitafium na podstawie daty śmierci Kopernika, figurującej w epigramie, nie jest obecnie możliwe. Epigram w takiej postaci, w jakiej dziś istnieje pochodzi z czasów późniejszych, tj. z początku XVII w., kiedy to przeniesiono go z gzymsu na cokół; przed przeprowadzeniem badań technologicznych przez Józefa Flika<sup>131</sup> nie wiedzano o zmianie lokalizacji epigramu. Nie jest wykluczone — chociaż bynajmniej nie jest również pewne — że przy okazji przenosin dokonano też zmiany daty, przy czym zmiana mogła iść w dwu kierunkach. Albo, jeśli pierwotnie data była podana według kalendarza juliańskiego, po przeniesieniu epigramu na cokół obliczono ją według kalendarza gregoriańskiego, chcąc ją niejako „unowocześnić”<sup>132</sup>. Albo też, jeśli pierwotny epigram podawał

<sup>131</sup> J. Flik, *Najnowsze badania*, s. 102; idem, *Toruńskie portrety*, s. 113; idem, *Portret Mikołaja Kopernika*, s. 50, przyp. 2; idem, *Technologia i technika*.

<sup>132</sup> K. Forstreuter, op.cit., s. 21, przyp. 7, uważa, że nie było zwyczaju, by daty wydarzeń dziejących się przed 1582 r. (a więc przed wprowadzeniem kalendarza gregoriańskiego) podawać później według kalendarza gregoriańskiego — podawano je według kalendarza juliańskiego.

dzień i miesiąc zgonu Kopernika według obowiązującego już wtedy (tj. po 1582 r.) kalendarza gregoriańskiego, w późniejszej wersji epigramu świadomie „ustylizowano” datę na czasy Kopernika, a więc obliczono ją zgodnie z kalendarzem juliańskim.

Można chyba zaproponować inny sposób przybliżonego ustalenia terminu wykonania epitafium — na podstawie kryteriów stylowych. W ostatniej ćwierci XVI w. upowszechniają się w Toruniu epitafia oparte na wzorach niderlandzkich; dotyczy to przede wszystkim obrazów epitafijnych, zaś ich obudowy zmieniają dotychczasowy styl renesansowy (typ ramy architektonicznej) na manierystyczno-barokowy. Wyjątek stanowi tu epitafium Krzysztofa Floriana z kościoła św. Jana, wykonane w 1587 r. lub nieco później. Obraz z tego epitafium wykazuje wyraźne wpływy „szkoły naddunajskiej”, a jego obudowa utrzymana jest w stylu renesansowym<sup>133</sup>.

Jest rzeczą charakterystyczną, że fundator kopernikowskiego epitafium Melchior Pirnesius fundując epitafium swej córce Annie zaaprobował wykonanie tam obrazu epitafijnego w duchu malarstwa niderlandzkiego. Na niderlandzkie pierwiastki tego dzieła, przejawiające się zwłaszcza w stosowaniu elementów „martwej natury”, wskazuje Dettloff<sup>134</sup>, choć podkreśla, że pierwowzór ikonograficzny został tu zaczerpnięty z lizbońskiego obrazu Albrechta Dürera *Medytujący św. Hieronim* (1521). Tezę Dettloffa rozwija i uzupełnia

<sup>133</sup> J. Kruszelnicka, *Epitafium Krzysztofa Floriana*, passim.

<sup>134</sup> S. Dettloff, *Epitafium Anny Pirnesius w Toruniu*, Biuletyn Historii Sztuki i Kultury, R. 2, 1933, nr 1, s. 59 nn. i tabl. XIV.

Flik<sup>135</sup>. Wysuwa on przypuszczenie, że autorem toruńskiego wizerunku św. Hieronima mógł być Hans Michel z Amsterdamu, działający podówczas w Toruniu. Malując obraz epitafijny Anny wzorował się na obrazie przedstawiającym św. Hieronima pędzla Jana Metsysa (w zbiorach prywatnych w Hiszpanii), który z kolei oparł swą wizję malarską na lizbońskim dziele Dürera. W każdym razie — jak stwierdza Flik — obraz toruński został wykonany według zasad malarstwa północnego, flandryjskiego, z pierwszej połowy XVI w., chociaż wykazuje pewne odchylenia od norm technicznych stosowanych w XVI w. Aprobata Pirnesiusa dla takiego właśnie wykonania obrazu epitafijnego córki świadczyłaby o zaakceptowaniu przez niego modnych podówczas w Toruniu wzorów niderlandzkich.

Jeśli więc obraz epitafijny Kopernika oparty jest na wzorach południowoniemieckich (o czym będzie mowa w dalszym ciągu niniejszej pracy), to nasuwa się przypuszczenie, że powstał on wcześniej niż epitafium Anny — zapewne w latach siedemdziesiątych XVI w.

W obecnym epigramie zwraca też uwagę mylnie podany wiek Kopernika — Kopernik zmarł mając lat 70, a nie 73! Ów błąd wskazywałby na zredagowanie

---

<sup>135</sup> J. Flik, *Obraz św. Hieronima z XVI wieku z kościoła świętojańskiego w Toruniu*, Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo XXII, Toruń 1994, s. 6 n., 13 n.; J. Flik, M. Wiącek, *Przedstawienie św. Hieronima według Albrechta Dürera (materiał i technika)*, ibid., s. 57 nn.; J. Flik, *Wpływy niderlandzkie na technikę toruńskiego malarstwa portretowego i epitafijnego z końca XVI w.*, [w:] *Niderlandyzm w sztuce polskiej. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1992*, Warszawa 1995, s. 376, il. 6.

tekstu epigramu po upływie długiego czasu od śmierci toruńskiego astronoma, kiedy to znajomość faktów związanych z jego osobą zaczęła się już zacierać w pamięci potomnych; byłoby to bardziej prawdopodobne w odniesieniu do początków XVII w. niż do czasów Pirnesiusa.

Jest sprawą zadziwiającą, że wykonany w początkach XVII w. portret króla Jana Olbrachta na jego epitafium w Toruniu jest tak bardzo zbliżony, pod względem zakomponowania i kontekstu, do zamalowanego wówczas portretu Pirnesiusa na cokole obudowy. Król został przedstawiony w ujęciu do piersi, zwrócony lekko w lewo, wkomponowany w malowany okrągły medalion. Kołnierz pod szyją w formie kolistej, karbowanej krezy należy do elementów stroju modnego w drugiej połowie XVI w. Takiego kołnierza nie mógł mieć przy szacie Jan Olbracht, bowiem umierając na przełomie XV i XVI stulecia nie doczekał nadejścia tej mody, przypadła ona natomiast na czas życia Pirnesiusa. Pozostałe części garderoby króla: czarny kaftan i jasnoszara szata spodnia nie przypominają w niczym szat królewskich, są raczej strojem mieszczan.

W twórczości portretowej istniał zwyczaj, że chcąc stworzyć wizerunki osób żyjących w przeszłości stylizowano wygląd tych osób na lata wprawdzie przeszłe, lecz stosunkowo niedawne — jedno lub dwa pokolenia wstecz. Oczywiście taka stylizacja sprawiała, że np. strój i fryzura postaci w ten sposób ukazanych nie pokrywały się nieraz z modą obowiązującą w rzeczywistym czasie ich życia. Tak się też stało z Janem Olbrachtem na portrecie — dano mu strój z drugiej połowy XVI stulecia. Rzecz jednak w tym, że ten

skromny ubiór był odpowiedni dla mieszczanina Pirnesiusa, ale nie dla króla.

Korona w kształcie ostro wyciętej obręczy na głowie Jana Olbrachta jest wzorowana na koronach z wizerunków królów antycznych i biblijnych, różni się natomiast od koron stosowanych w ikonografii królów polskich<sup>136</sup>. Do wyjątków zaliczyć można portret króla Przemysława II z katedry w Oliwie, malowany w początkach XVII w. przez Hermana Hana<sup>137</sup>; król ma tam koronę o kształcie analogicznym do korony Jana Olbrachta na toruńskim epitafium. Jednakże ów wizerunek Przemysława, rozpoczynający w katedrze cykl wizerunków królów-dobrodziejów oliwskiego klasztoru cystersów, celowo zapewne został ustylizowany na czasy „pradawne”; inni królowie — późniejsi w ciągu chronologicznym — mają odmienne korony<sup>138</sup>.

Od czasów Zygmunta Starego portrety polskich królów nie były już rzadkością, zatem malarz, nawet prowincjonalny, chcący malować portret króla miał skąd czerpać wzory — tym bardziej, że istniały wizerunki także samego Jana Olbrachta<sup>139</sup>.

<sup>136</sup> W. E. Radzikowski, *Korony królów polskich*, Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego, t. 26, 1900, tabl. II na s. 159, ryc. 10 na s. 170, tabl. IV na s. 175, tabl. V na s. 178, tabl. III na s. 173 (na tej ostatniej tablicy przedstawiono korony niewiast).

<sup>137</sup> J. S. Pasierb, *Malarz gdański Herman Han*, Warszawa 1974, s. 51 i il. 11; M. i A. Szybowscy, *Oliwa. Muzyka wieków*, Warszawa (b.r.), tabl. 35 n.

<sup>138</sup> M. i A. Szybowscy, op.cit., tabl. 37 i passim.

<sup>139</sup> Por. np.: W. Terlecki, *Miniatury Graduału z fundacji króla Jana Olbrachta*, Lwów 1939, ryc. 8, 34.

Trudno znaleźć wytłumaczenie dla sposobu przedstawienia króla na toruńskim portrecie epitafijnym — czemu użyto do jego wizerunku schematu portretu Melchiora Pirnesiusa? Mniemanie, iż schemat taki został zastosowany, potwierdza fakt umieszczenia herbów po bokach medalionu z portretem — choć są to tym razem herby nie rodowe, lecz herby ziem Rzeszypospolitej.

Należałoby też rozpatrzyć zagadnienie, czy potępienie przez Stolicę Apostolską astronomicznych teorii Kopernika nie stanowiłoby dla toruńskich jezuitów przeszkody w podjęciu „renowacji” epitafium — renowacji będącej przecież hołdem złożonym osobie tego uczonego. Otóż nie wydaje się, aby tak być miało. Teoria kopernikańska została potępiona w 1616 r., przedtem zaś nie była postrzegana przez sfery katolickie jako sprzeczna z nauką Kościoła. W 1584 r. hiszpański teolog Diego de Zúñiga wydał komentarz do teorii Kopernika o ruchu Ziemi dookoła Słońca; w dziele tym stwierdza całkowitą zgodność tezy Kopernika z tekstem Biblii<sup>140</sup>. Komentarz Zúñigi — mimo polemizujących z nim głosów — spotkał się z aprobatą Kościoła; aprobatę cofnięto dopiero po 1616 r. Nawet

---

<sup>140</sup> D. Zúñiga, *In Job commentaria*, Toleti 1584 — cyt. wg: Z. Wardęska, *Stanowisko teologów wobec teorii astronomicznej Kopernika w komentarzach biblijnych z początku XVII wieku*, [w:] *Mikołaj Kopernik. Studia i materiały Sesji Kopernikowskiej KUL 18–19 lutego 1972 r.*, pod red. M. Kurdziałka, J. Rebety, S. Swieżawskiego, Lublin 1973, s. 219 nn. Stanowisko teologów wobec teorii kopernikańskiej omawia także H. Załęska, *Popiersie toruńskie Mikołaja Kopernika*, Rocznik Muzeum w Toruniu, t. III, 1968, s. 72 nn.

jednak wówczas, tj. po wciągnięciu dzieł Kopernika na indeks kościelny, osoba naszego astronoma opromieniona była sławą także w kręgach katolickich. W Polsce przykładem tego są wyrazy uznania *subtilis quondam mathematici* w protokole wizytacyjnym Strzesza<sup>141</sup> oraz sam fakt wymienienia tam epitafium kopernikańskiego jako jedyne go spośród wszystkich epitafiów w kościele św. Jana. Szymon Starowolski zalicza Kopernika do grona „stu znakomitych autorów polskich”<sup>142</sup>. A przecież zarówno Strzesz, kanonik kapituły chełmińskiej, jak i Starowolski, który później także został księdzem, byli przedstawicielami sfer katolickich. Dodać by do tego można fakt ufundowania portretu Kopernika w 1677 r. przez kanonika Tomasza von Rupniew-Ujejskiego dla katolickiej przeciw kapituły warmińskiej oraz ufundowanie przez tę kapitułę w 1735 r. kopernikańskiego epitafium we fromborskiej katedrze<sup>143</sup>. Zresztą humaniści — zarówno katolicy, jak i protestanci — oddzielali sprawy religii od spraw nauki i kultury; mogli uznawać czyjąś błędną postawę w sprawach wiary i jednocześnie czcić tego samego człowieka za jego osiągnięcia naukowe lub kulturalne. Protestanci

<sup>141</sup> J. L. Strzesz, op.cit., s. 209.

<sup>142</sup> S. Starowolski, *Scriptorum Polonicorum becatontas seu Centum illustrium Poloniae scriptorum elogia et vitae*, Frankfurt 1625, s. 88 n. Tłumaczenia tego ustępu na język polski dokonała B. Bieńkowska, *Kopernik i heliocentryzm w polskiej kulturze umysłowej do końca XVIII wieku* (Studia Copernicana III), Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971, s. 204.

<sup>143</sup> *Katalog zabytków sztuki. Województwo elbląskie: Braniewo, Frombork, Orneta i okolice*, oprac. M. Arsyński, M. Kutzner, Warszawa 1980, s. 81 i fig. 447.

np. czcili — na równi z katolikami — św. Hieronima za jego działalność w dziedzinie filozofii i przekładów literatury antycznej; nie przeszkadzało im, że głoszone przez św. Hieronima poglądy na temat drogi do osiągnięcia zbawienia były sprzeczne z doktryną Lutra.

Po „renowacji” przedsięwziętej przez jezuitów nastąpiły jeszcze dalsze trzy renowacje. Nie wniosły one zasadniczych zmian do wyglądu epitafium; bliższe były dzisiejszemu pojęciu „restauracja”.

Pierwszą z nich przeprowadzono w 1733 r. z inicjatywy Jakuba Kazimierza Rubinkowskiego — toruńskiego rajcy katolickiego, poczmistrza i literata<sup>144</sup>. Dodano wtedy na cokole u dołu dwie dodatkowe linijki tekstu upamiętniające restaurację Rubinkowskiego; prawdopodobnie wówczas też wykonano konsolki pod cokółem i dodano tablicę z wierszem Frischlina<sup>145</sup>.

---

<sup>144</sup> Z. Kruszelnicki, *Historyzm w sztuce Torunia XVIII w.*, Teka Komisji Historii Sztuki, t. V, Warszawa–Poznań 1972, s. 60 n.; K. Maliszewski, *Jakub Kazimierz Rubinkowski szlachcic, mieszczanin toruński, erudyta barokowy*, Warszawa–Poznań–Toruń 1982, s. 92 n. — na s. 128 podany jest tekst wiersza na tablicy.

<sup>145</sup> Przeprowadzone podówczas prace podaje J. Flik, *Technologia i technika*. Także: idem, *Najnowsze badania*, s. 102 n. Według Z. Batowskiego, op.cit., s. 45, podczas tej restauracji przemalowano twarz Kopernika, nadając jej wygląd młodociany; poprzednio Kopernik miał wygląd starca, jak to ukazuje miedzioryt Vogla w książce Hartknocha *Alt- und Neues Preussen*. Wtedy też zapewne — zdaniem Batowskiego — zaczerpnięto pewne szczegóły ikonograficzne z wizerunku Kopernika w książce Reusnera *Icones sive imagines*. Kuchel (zob. niżej w tekście niniejszej pracy) podważa pogląd Batowskiego o przemalowaniu twarzy Kopernika.

Po raz drugi dokonano restauracji w 1870 r.<sup>146</sup> Celem prac restauratorskich było — jak to podają autorzy wymienieni w przypisie — usunięcie przemalowań obrazu dokonanych w 1733 r. (nie wiadano, że obraz został przemalowany w początkach XVII w.). W rzeczywistości — jak to ustalił Flik — dokonano podczas tej restauracji jedynie oczyszczenia dzieła<sup>147</sup>.

Sposób przeprowadzenia obu restauracji — z 1733 i 1870 r. — spotkał się z krytyką badaczy zajmujących się toruńskim epitafium kopernikańskim; twierdzono, że restauracje obniżyły autentyczność obrazu. Szczegółowo sprecyzował te zarzuty konserwator Kuchel z Landesamt für Denkmalpflege Danzig Westpreussen w Gdańsku<sup>148</sup>, który w czasie drugiej wojny światowej przeprowadzał badania obrazu kopernikańskiego (czy także jego konserwację?). Zdaniem Kuchela, użyto w czasie tych restauracji zbyt silnych środków oczyszczających, które uszkodziły warstwę malarską; zniszczenia te uzupełniano domalowywaniami. W czasie restauracji z 1870 r. przemalowano litery w tekście sentencji na obrazie, lecz treść jej pozostała nie zmieniona. Schwarz informuje też o badaniach rentgenowskich, przeprowadzanych przez Kuchela. Wykazały one, że pod warstwą malarską głowy Kopernika nie istnieje inna jego twarz; również pejzaż widniejący za oknem zachował się taki, jakim był w pierwotnej wersji malarskiej.

<sup>146</sup> L. Prowe, *XVII. Jabres-Bericht*, s. 258; [E.] Brachvogel, *op.cit.*, s. 283; F. Schwarz, *Kopernikus-Bildnisse*, s. 157.

<sup>147</sup> J. Flik, *Technologie i technika*.

<sup>148</sup> F. Schwarz, *Kopernikus-Bildnisse*, s. 157. Badania Kuchela interpretuje J. Flik, *Technologie i technika*.

Trzecia restauracja nastąpiła w latach 1972–1973; przeprowadzono ją w Pracowniach Konserwacji Zabytków — Oddział w Toruniu<sup>149</sup>.

Mówiąc o restauracjach kopernikańskiego obrazu epitafijnego trzeba jeszcze dodać, że informację Krzyżanowskiego<sup>150</sup> o przemalowaniu obrazu w 1604 roku z inicjatywy krakowskiego profesora Jana Brożka interpretuje się dziś jako opartą na nieporozumieniu<sup>151</sup>.

\*

Przejdźmy teraz do omówienia problemu sentencji. Pochodzenie jej tekstu ustalił już Hipler<sup>152</sup>. Jest to mianowicie trzydziesta druga zwrotka ody noszącej tytuł *In nostri Salvatoris passionem Carmen Sapphicum*, napisanej w 1444 r. przez Eneasa Sylwiusza Piccolominiego; autor dedykował ją cesarzowi rzymskiemu

---

<sup>149</sup> H. Drażkowski, L. Bliskowski, Dokumentacja konserwatorska epitafium Mikołaja Kopernika z kościoła św. Jana w Toruniu, Toruń 1972 (maszynopis).

<sup>150</sup> [A. Krzyżanowski], *Mikołaja Kopernika założyciela dzisiejszej astronomii, w 300 lat od jego skonu i objawienia jego układu spomnienie jubileuszowe, Warszawa 1844*, [w:] *Adriana Krzyżanowskiego Dawna Polska ze stanowiska jej udziału w dziejach postępującej ludzkości [...] a teraz nowo uporządkowana [...]* przez H. Skimborowicza, cz. I, wyd. 2, Warszawa 1857, s. 188 nn.

<sup>151</sup> J. Drewnowski, *Rzekomy portret epitafijny Mikołaja Kopernika ojca astronoma*, *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki*, R. XVIII, 1973, nr 3, s. 512, 519; Z. Kruszelnicki, *Epitafium ojca Kopernika*, s. 219 nn.

<sup>152</sup> F. Hipler, *Ein Hymnus auf das Leiden des Herrn von Aeneas Sylvius, Papst Pius II*, *Pastoralblatt für die Diöcese Ermland*, Jhg VI, nr 4, z 16 II 1874, s. 30 nn.

Fryderykowi III. Cała oda składa się z 34 zwrotek, opisujących przebieg Męki Chrystusa. Zwrotka trzydziesta druga, użyta na kopernikańskim epitafium jako sentencja, stanowi inwokację po zakończeniu opisu Męki. Inwokacje takie były często stosowane w tego typu utworach literackich i nie miały odniesienia do jakiegokolwiek konkretnej osoby. Twórca ody, Eneaszy Sylwiusz Piccolomini, został wybrany w 1457 r. biskupem Warmii; piastował wówczas w Kościele godność kardynała. Wyboru dokonało sześciu członków kapituły warmińskiej, przebywających wtedy na Śląsku, gdzie schronili się podczas wojny trzynastoletniej. Do objęcia przez Piccolominiego urzędu biskupa warmińskiego nigdy nie doszło — w rok później, w 1458 r., wybrano go papieżem; rządził Kościołem pod imieniem Piusa II.

Zdaniem Hiplera, ów fragment ody na kopernikańskim epitafium był skopiowany z zaginionej dziś ryciny, stanowiącej pierwowzór toruńskiego portretu epitafijnego. Na rycinie umieścił ten tekst sam Kopernik, gdyż tylko on mógł dokonać śmiałego porównania swej osoby z łotrem — a takie porównanie sugerują słowa sentencji.

To właśnie zestawienie: łotr i Kopernik stało się przedmiotem ożywionej dyskusji nad sentencją. Pogląd Hiplera podziela Batowski<sup>153</sup>. W innej swojej pracy Hipler<sup>154</sup> — a poprzednio Prowe<sup>155</sup> — powołując

<sup>153</sup> Z. Batowski, op.cit., s. 44.

<sup>154</sup> F. Hipler, *Chorographie des Joachim Rheticus* (Separatdruck aus der Zeitschrift für Mathematik und Physik, Bd. XXI, 5), Dresden 1876, s. 19 (371).

<sup>155</sup> L. Prowe, *Das Andenken des Copernicus bei der dankbaren Nachwelt*, Der Neuen Preussischen Provinzial-Blätter, dritte Folge, Bd. XI (LXIX), H. 3, Königsberg 1866, s. 371.

się na XVIII-wieczną relację księdza Heina<sup>156</sup> podaje, że w pokoju, w którym mieszkał ksiądz Hein w zamku kapitulnym w Olsztynie znajdował się napisany ręką Kopernika na ścianie nad kominkiem fragment ody Piccolominiego — ten sam, co na kopernikańskim epitafium w Toruniu; pokój ów zajmował niegdyś Kopernik w czasie administrowania diecezją warmińską. Jednakże Schenk zu Schweinsberg<sup>157</sup> podając wiadomość o tym napisie (bez powoływania się na księdza Heina, a także na Prowego i Hiplera) wątpi w prawdziwość tej — jak to określa — legendy. Pokój Kopernika bowiem nie przetrwał do XVIII w. bez otynkowania i co za tym idzie napis ów, jeśli w ogóle istniał, znalazł się pod tynkiem i był wówczas — w XVIII wieku — niewidoczny. Nieco inną wersję legendy podaje Krause<sup>158</sup> — według niej sentencję ułożył sam Kopernik, wykorzystując średniowieczny aforyzm (*Spruch*). Pogląd o autorstwie Kopernika w odniesieniu do tekstu sentencji wyrażono także w *Słowniku geograficznym Królestwa Polskiego*<sup>159</sup>.

Lichtenberg<sup>160</sup> komentuje sentencję jako wyznanie winy przez Kopernika za stworzenie błędnej — z punktu widzenia Kościoła — teorii naukowej.

<sup>156</sup> Preussische Archive, X, 1796, s. 706 nn. — cyt. za: F. Hipler, *Chorographie*, s. 19 (371).

<sup>157</sup> E. Freiherr Schenk zu Schweinsberg, op.cit., s. 275.

<sup>158</sup> H. Krause, *Über die Frömmigkeit des Nicolaus Copernicus*, [w:] *Thorn Königin der Weichsel 1231–1981*, Beiträge zur Geschichte Westpreussens. Zeitschrift der Copernicus-Vereinigung zur Pflege der Heimatkunde und Geschichte Westpreussens, e.V. Nr. 7, Göttingen 1981, s. 196.

<sup>159</sup> *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego*, t. XII, s. 423.

<sup>160</sup> G. Ch. Lichtenberg, op.cit., s. 128 n.

### 3. VEREHRUNG CHRISTI. MARIAI



Christo Saluatori Deo Opti. 1523.  
Georgius Spalatrinus. P. ecc. 1001

Quo tibi peccati. pro tanto munere. gratia  
Soluere Christe potest. quod tibi ferre satum.  
Quid non infirmo. iam dura morte rependat.  
Que faciat casum. vicium a cetera. parent.  
Ma ubi peccata superos summissit et horum.  
Et mundum tanta religione regis.  
Mortui tibi tanta mortalio aditio omnia  
Et facis ad sanum posse venire patrem.  
Iude ubi placuit primi reparare parentis  
Occasum. et miseros infirmare parenti.  
Iude ubi placuit defuncto querere vitam.  
Iude patrem polo. inde saluare iter  
Istac ad patrem. et filia regna. vocasti.  
Istac ad alios. agmina cuncta. trahis.  
hoc hominum veritas. hoc omnia fides a vincit.  
Ducit id angelica. ambrosianisq; membra.  
Ergo tibi corpus. mortuum. Deum Spatrinus. debet.  
Ergo tibi supplic offero Christe precans.  
Quod si plura videri. da videri. quibus. dicenti.  
De tibi pro merito munera digna fecimus  
M D XV.

271 L. Cranach d.Ä.,  
1515 (Nr. 343)

Fot. 2. Lukasz Cranach Starszy, Jerzy Spalatin adorujący Chrystusa Ukrzyżowanego – drzeworyt. Berlin, Staatliche Museen. Fot. wg: D. Koeplin, T. Falk, Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel 15 Juni bis 8 September 1974, Bd. I, Basel-Stuttgart 1974



Fot. 3. Łukasz Cranach Starszy, *Fryderyk Mądry adorujący Madonnę z Dzieciątkiem* – drzeworyt. Drezno, Staatliche Kunstsammlungen.

• Fot. wg: W. Schade, *Malarski ród Cranachów*, Warszawa 1980

Forstreuter<sup>161</sup> bierze pod uwagę — choć z wahaniem — możliwość związku treści sentencji z umieszczeniem dzieł Kopernika na indeksie kościelnym. Autor ten jednak nie wyklucza, że w intencji osób, które wybrały sentencję dla kopernikańskiego epitafium mogłaby ona być po prostu tylko manifestacją pokory naszego astronoma — bez odniesienia do jakichkolwiek wydarzeń.

Schwarz<sup>162</sup> przeciwstawia się twierdzeniu, że słowa o łasce udzielonej łotrowi odnoszą się do Kopernika.

Kruszelnicki<sup>163</sup> dopatruje się w tekście sentencji zapowiedzi idei protestanckich. Idee te akcentowały silnie — silniej niż jest to w doktrynie katolickiej — rolę łaski Bożej w dziele zbawienia człowieka. Człowiek ze swej natury jest grzesznikiem — a więc właśnie łotrem — i bez łaski Boga nie może zostać zbawiony.

Według mojej hipotezy treść sentencji nawiązuje wyraźnie do tekstów umieszczonych na ikonograficznym pierwowzorze toruńskiego obrazu epitafijnego; sądzę, że tym pierwowzorem był drzeworyt wykonany przez Łukasza Cranacha Starszego w 1515 r., przedstawiający Jerzego Spalatina (1484–1545) jako adoranta Chrystusa Ukrzyżowanego. W napisach na drzeworycie dwukrotnie pada słowo: grzesznik (*peccator*) w odniesieniu do Spalatina. Raz określenie to włożone jest w jego usta: *Christo Salvatori Deo Optimo Maximo Georgius Spalatinus Peccator* („Chrystusowi Zbawicielowi, Bogu najlepszemu, najwyższemu — Jerzy Spalatin

<sup>161</sup> K. Forstreuter, op.cit., s. 21, przyp. 7.

<sup>162</sup> F. Schwarz, *Kopernikus-Bildnisse*, s. 156.

<sup>163</sup> Z. Kruszelnicki, *Historyzm i dogmatyzm w sztuce Reformacji*, Teka Komisji Historii Sztuki, t. VI, Warszawa-Poznań-Toruń 1976, s. 31 n.

grzesznik”). Drugi raz występuje pod wizerunkiem Spalatina w wierszowanym utworze, którego treścią jest korna modlitwa grzesznika, zaś grzesznik ten to sam Spalatin — przypuszczalny autor utworu.

Oczywiście Cranach kojarząc w swym dziele wizerunek Spalatina z określeniem *peccator* — „grzesznik” nie zamierzał bynajmniej poniżyć jego osoby. Skądinąd wiadomo, że odnosił się do niego z wielkim szacunkiem jako do protektora Reformacji w Niemczech, mającego bliskie kontakty z Lutrem oraz zaufanego współpracownika elektora saskiego księcia Fryderyka Mądrego<sup>164</sup>. Ale właśnie dlatego, że Spalatin był czołową postacią niemieckiego protestantyzmu Cranach chciał wyeksponować w jego wizerunku dogmat luteirańskiej wiary — tezę, że my wszyscy, dzieci Adama i Ewy, jesteśmy ze swej natury grzeszni, a zbawienie możemy osiągnąć tylko dzięki Boskiemu miłosierdziu.

Myśl ta występuje również w doktrynie katolickiej, choć akcentowana nie tak mocno jak w protestantyzmie. Wystarczy przytoczyć tu jedną ze zwrotek XIII-wiecznego hymnu kościelnego *Dies irae*, który to hymn śpiewa się do dziś w kościołach katolickich podczas mszy św. za zmarłych:

Qui latronem exaudivisti  
Et Mariam absolvisti  
Etiam mihi spem dedisti<sup>165</sup>.

<sup>164</sup> I. Höss, *Georg Spalatin 1484–1545. Ein Leben in der Zeit des Humanismus und der Reformation*, Weimar 1989, passim.

<sup>165</sup> W wierszowanym tłumaczeniu na język polski: Ty co Marii grzech zmazałeś | Łotra modłów wysłuchałeś | I mnie też nadzieję dałeś.

I w tym hymnie — katolickim przecież — autor jego (identyfikujący się w tym wypadku z osobą zmarłą) stawia znak równania między sobą a łotrem. Niewątpliwie do tych właśnie słów *Dies irae* nawiązał w swej odzie Eneaszy Sylwiusz Piccolomini.

Zatem w interpretacji przedstawicieli Kościoła katolickiego kojarzenie Kopernika z łotrem w tekście sentencji nie musiało wcale oznaczać dezaprobaty dla toruńskiego astronoma, nie musiało być włożonym mu w usta wyznaniem winy za tworzenie dzieł potępionych przez Stolicę Apostolską. Umieszczenie na kopernikańskim epitafium fragmentu ody Piccolominiego mogło wpływać — w intencji strony katolickiej — z chęcią zaakcentowania posiadanej przez Kopernika godności kanonika warmińskiego. Wszak autor ody — Piccolomini — otrzymał desygnatę na biskupa Warmii, później zaś osiągnął najwyższy urząd w Kościele katolickim — został papieżem. Zaszczyt, jaki z tego tytułu spłynął na Warmię rozciągał się także na członków warmińskiej kapituły, obejmował więc również Kopernika.

Zakładając, że wyboru sentencji dokonała strona katolicka, dałoby się też wytłumaczyć, dlaczego wzięto z ody tę właśnie a nie inną zwrotkę — zwrotkę, w której zmarły identyfikuje się z łotrem. Otóż miała to być manifestacja pokory zmarłego; pokory tak stosownej dla każdego, kto po śmierci staje przed Sądem Boskim, zwłaszcza jeśli tym zmarłym jest ktoś znakomity, ktoś, kto miałby wszelkie powody do popadnięcia w pychę. Możliwość takiej właśnie interpretacji słów sentencji sugerował już Forstreuter, choć nie zakładał bynajmniej, by to rozumienie było właściwe tylko dla strony katolickiej.

Rozpatrując sprawę umieszczenia sentencji na obrazie epitafijnym Kopernika można zatem postawić dwie hipotezy. Hipoteza pierwsza — sentencja znajdowała się na epitafium od samego początku, tj. od czasu powstania tego dzieła. W takim wypadku musiałaby zostać umieszczona z inicjatywy strony protestanckiej, gdyż fundator epitafium Melchior Pirnesius był zapewne zwolennikiem nauki Lutra. Łączyłby się z tym problem pierwotnej lokalizacji sentencji w obrębie epitafium — czy od początku ulokowana była w miejscu, w którym dziś się znajduje? Hipoteza druga — sentencja została dodana do epitafium dopiero w jakiś czas po jego powstaniu. Uczynili to zapewne jezuici w początkach XVII w., kiedy to przeprowadzono „restaurację” epitafium i przyłączono doń zwieńczenie z portretem Jana Olbrachta.

Biorąc pod uwagę pierwszą hipotezę trzeba podkreślić, że sentencja na kopernikańskim epitafium umieszczona jest w miejscu nietypowym dla sentencji epitafijnych; zazwyczaj sentencje lokowano na obudowie obrazu epitafijnego, na jej górnej części. Ponadto malowana tablica, na której widnieje tekst sentencji zasłania częściowo korpus Kopernika. Może zatem powstać przypuszczenie, że w pierwotnej wersji epitafium sentencja ulokowana była — zgodnie ze zwyczajem — nad obrazem na gzymsie, tam, gdzie obecnie umieszczony jest epigram Jana Olbrachta. Jednakże — jak już powiedziano poprzednio — pierwotnie w miejscu tym najprawdopodobniej znajdował się epigram Kopernika, zatem ulokowanie na gzymsie sentencji należałoby wykluczyć.



Fot. 4. Łukasz Cranach Starszy, *Herkules u Omfale*. Gotha, Muzeum Zamkowe. Fot. wg: W. Schade, *Malarski ród Cranachów*, Warszawa 1980

Moja hipoteza brzmi: sentencja powstała jednocześnie z obrazem epitafijnym i od początku umieszczona była na powierzchni obrazu, a więc tam, gdzie jest obecnie. Do takiego wniosku skłania porównanie z usytuowaniem napisu na obrazie z 1537 r. *Herkules u Omfale* pędzla Łukasza Cranacha Starszego — tego samego artysty, który wykonał drzeworytniczy pierwowzór ikonograficzny kopernikańskiego obrazu epitafijnego. Na obrazie Cranacha napis objaśniający treść wizerunku znajduje się na namalowanej, prostokątnej, białej tablicy, identycznej jak na obrazie kopernikańskim i usytuowanej w identycznym miejscu — na powierzchni obrazu u dołu, po prawej stronie. Tablica ta zasłania, podobnie jak to się dzieje na epitafium Kopernika, część wizerunku na dole; w wypadku obrazu *Herkules u Omfale* jest to fragment spódnicy prząśniczki. Nawet liternictwo w napisach na obu obrazach jest do siebie zbliżone; początkowe litery niektórych wyrazów są wyraźnie większe od pozostałych, co uderza zwłaszcza w odniesieniu do tekstu pisanego majuskułą.

W twórczości Łukasza Cranacha St. nie jest to zresztą jedyny przykład takiego ulokowania napisu. Na obrazie *Odпочywiająca nimfa* z około 1525–1530 r. namalowana na powierzchni obrazu tablica z napisem usytuowana została na tle skały, zasłaniając ją częściowo. Na drzeworycie z 1526 r., będącym stroną tytułową druku *Auslegung der Episteln und Evangelien vom Aduent an bis auff Ostern*, tytuł dzieła umieścił Cranach na kwadratowej tablicy; obramienie jej stanowi scena *Nawrócenie św. Pawła*, częściowo zasłonięta

przez tablicę<sup>166</sup>. Podobnie lokował tablice z napisami na swych niektórych obrazach Łukasz Cranach Młodszy<sup>167</sup> oraz — wyjątkowo — Hans Holbein Młodszy<sup>168</sup>.

U wszystkich wyliczonych wyżej twórców tablice z napisami stanowią tylko element kompozycyjny dzieła, pozbawiony cech realnie istniejącego przedmiotu. Inaczej w dziełach Albrechta Dürera — tam tablice z inskrypcją naśladują wygląd „prawdziwych” tablic. Czasem jest to duża, masywna tablica, stojąca na ziemi obok Dürera i przez niego podtrzymywana — jak to jest w autoportrecie tego artysty na obrazie jego pędzla *Adoracja Trójcy św.*; kiedy indziej zaś mała tabliczka wisi na gałęzi drzewa przy postaci biblijnej Ewy<sup>169</sup>.

Na portrecie z zegara astronomicznego strasburskiej katedry Kopernik przytrzymuje prawą dłońią stojącą przy nim tablicę z inskrypcją; tablica zakrywa

<sup>166</sup> W. Worringer, *Lucas Cranach*, München–Leipzig 1908, s. 118, il. 42; D. Koeplin, T. Falk, *Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel 15 Juni bis 8 September 1974*, Bd. I, Aufl. II, Basel–Stuttgart 1974, Taf. 17 oraz il. na s. 357.

<sup>167</sup> Repr.: W. Schade, *Malarski ród Cranachów*, tłum. E. Żakowska, Warszawa 1980, tabl. 212.

<sup>168</sup> Malowidło ściennie *Triumf Biedy*, wykonane w latach 1532–1536. Oryginał obecnie nie istnieje, jego kopia znajduje się w British Museum w Londynie — repr.: P. Ganz (hrsg.), *Hans Holbein d.J., Des Meisters Gemälde* (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Bd. XX), Stuttgart–Leipzig 1912, s. 177.

<sup>169</sup> M. Paltrinieri, F. de Poli, *Geniusze sztuki. Dürer*, tłum. B. Toeplitz–Kaczmarek, Warszawa 1991, il. na s. 46 (autoportret) i 56 (całość obrazu), il. na s. 60.

częściowo korpus Kopernika. Taka właśnie kompozycja tablicy bliższa jest dziełu Dürera niż dziełom Cranacha.

Nasuwa się zatem wniosek, że Melchior Pirnesius — fundator toruńskiego epitafium — narzucając malarzowi wzór ikonograficzny dla obrazu epitafijnego: drzeworyt z Jerzym Spalatinem, narzucił mu także sposób wkomponowania sentencji, zaczerpnięty z innych dzieł twórcy drzeworytu.

Trzeba jeszcze dodać, że w tym czasie, kiedy powstawało epitafium Mikołaja Kopernika, reguły ustalające kompozycję epitafiów uległy już znacznemu rozluźnieniu; stało się wówczas możliwe umieszczanie sentencji w miejscu dowolnie wybranym. W XVI wieku powstały — nieliczne co prawda — obrazy epitafijne, w których, podobnie jak w obrazie na toruńskim epitafium kopernikańskim, sentencja wkomponowana jest w obraz, umieszczona na jego powierzchni. Na epitafium Mateusza Kuchelera z 1522 r. z kościoła św. Magdaleny we Wrocławiu, ze sceną *Ecce Homo* na obrazie epitafijnym, sentencję ulokowano na podeście balkonu, na którym stoi Chrystus<sup>170</sup>. Jeszcze bliższy toruńskiemu obrazowi kopernikańskiemu jest sposób wkomponowania sentencji w obrazy z epitafiów: Jana Hessa (epitafium z lat 1547–1549 z wrocławskiego kościoła św. Magdaleny) i Jerzego Mehla (epitafium z 1558 r. z kościoła św. Krzyża we Wrocławiu). Na obrazach z obu tych epitafiów teksty sentencji zostały umieszczone na malowanych, prostokątnych, białych tablicach. Na epitafium Hessa kilka takich tablic odziera przedstawienie *Tablicy Prawa i Łaski* od kłę-

<sup>170</sup> B. Steinborn, op.cit., s. 74 nn. i tabl. 3.

czących pod wizerunkiem adorantów<sup>171</sup>. Na epitafium Mehla cztery tablice, rozmieszczone symetrycznie na przedstawieniu *Triumfu Kościoła nad Synagogą* zasłaniają częściowo — tak, jak to się dzieje na epitafium Kopernika — fragmenty tego przedstawienia<sup>172</sup>. Z kolei na epitafium Jeremiasza Wenedigera z około 1587 r. z wrocławskiego kościoła św. Elżbiety<sup>173</sup> prostokątna, biała tablica z sentencją zajmuje u dołu całą szerokość obrazu. Niemniej jednak w żadnym z wymienionych tu obrazów analogie z lokalizacją napisów na obrazach Cranacha nie są tak uderzające, jak to jest na obrazie toruńskim. Nie jest jednak przypadkiem, że taki właśnie sposób umieszczania sentencji stosowany był w obrazach epitafijnych na Śląsku, a więc w dziełach będących wytworem środowiska artystycznego ulegającego podówczas wpływom twórczości Cranacha<sup>174</sup>.

Tekst sentencji na toruńskim epitafium kopernikańskim nie jest wprawdzie identyczny z tekstami na cranachowskim drzeworycie ze Spalatinem, ale wyraża tę samą myśl — przekonanie, że wszyscy jesteśmy grzesznikami, właśnie jak ów łotr, który uzyskał od Chrystusa na krzyżu obietnicę zbawienia. Tezę tę, tak bliską doktrynie protestanckiej, Pirnesius wołał jednak wyrazić za pomocą zwrotki z ody Piccolominiego niż tekstu zaczerpniętego z drzeworytu Cranacha. Odegrała tu zapewne rolę osoba autora ody — Eneasza Sylwiusza Piccolominiego, biskupa Warmii i papieża. Piccolomini był z racji swego urzędu papieskiego osobistością

<sup>171</sup> Ibid., s. 82 n. i tabl. 10.

<sup>172</sup> Ibid., s. 85 n. i tabl. 14.

<sup>173</sup> Ibid., s. 104 n. i tabl. 33.

<sup>174</sup> Ibid., s. 39.

słynną, powszechnie znaną nie tylko wśród katolików, ale także wśród innowierców, choćby ich stosunek do instytucji papieżstwa był nader krytyczny. Owo połączenie w osobie Piccolominiego godności papieża i biskupa Warmii zdawało się przydawać dodatkowego blasku członkom kapituły biskupiej — kanonikom warmińskim, a więc także i Kopernikowi.

\*

Nie ulega wątpliwości, że obraz w kopernikańskim epitafium odbiega dość daleko od schematu typowych obrazów epitafijnych. Już samo wyeksponowanie postaci Kopernika, przytłaczającej swymi rozmiarami krzyż — dziwnie wąty i niepozorny, odsunięty na bok — jest sprzeczne z zasadami kompozycji przedstawień plastycznych w epitafiach. W sposób nader nietypowy została ukazana czynność adoracji, której oddaje się nasz astronom. O czynności tej świadczą jedynie złożone modlitewnie dłonie (między które miał wsunięte pierwotnie zioła lecznicze), pozbawiono natomiast Kopernika niezbędnej dla adorantów pozy klęczącej. Nawet gdyby usunąć — w domyśle — malowaną tablicę z sentencją, zasłaniającą dolną część korpusu astronoma, to i tak jego postać ukazałaby się w ujęciu tylko do bioder, tak jak na niektórych portretach świeckich. W taki właśnie sposób zostali ukazani fundatorzy tryptyku zwanego tryptykiem Mestwina, datowanego na około 1515 r., z kościoła należącego niegdyś do norbertanek w Żukowie koło Gdańska<sup>175</sup>.

---

<sup>175</sup> Z. Kruszelnicki, *Historyzm i kult przeszłości w sztuce pomorskiej XVI–XVIII wieku*, Warszawa–Poznań–Toruń 1984, s. 41 nn., ryc. 23.

Umieszczono ich tam na skrzydłach tryptyku pod postaciami św. Barbary i św. Katarzyny, zaś w szafie ustawiono przedmiot adoracji — rzeźbioną figurę świętego rycerza (św. Florian?, św. Marcin?). Tryptyk ów jednak nie pełnił funkcji epitafium; miał charakter wotywny. Jeszcze wyraźniej zaznacza się brak postawy klęczącej w wizerunku adorantów: małżonków Kerckringów na skrzydłach fundowanego przez nich malarskiego tryptyku z wizerunkiem Madonny Karmiącej, z około 1520 r. — dzieła Jakuba z Utrechtu (tryptyk znajduje się obecnie w Lubece w Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck). Dolną część postaci każdego małżonka zasłania stół, lecz w stopniu niejednakowym — mężczyzna jest widoczny mniej więcej do bioder, jego żona zaś nieco poniżej kolan. Tak duży fragment postaci małżonki pozwala na niekwestionowane określenie postawy, jaką artysta nadał pani Kerckring — jest to postawa stojąca, a nie klęcząca. Znow jednak należy podkreślić, że — podobnie jak tryptyk Mestwina — tryptyk Kerckringów nie miał charakteru epitafijnego, lecz stanowił dzieło wotywnie<sup>176</sup>. I co chyba najważniejsze — także i w drzeworytach Cranacha *Spalatin adorujący Chrystusa Ukrzyżowanego* oraz *Fryderyk Mądry adorujący Madonnę z Dzieciątkiem* adoranci nie są ujęci w całej postaci.

W XVII wieku taki sposób przedstawiania adorantów pojawia się w Gdańsku — tym razem już na obrazie epitafijnym. Jest to obraz w centralnej części

<sup>176</sup> A. Blühm (red.), *Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck. Meisterwerke aus acht Jahrhunderten*, München-Berlin 1989, s. 42.

epitafium z 1636 r. rodziny Henningów, z kościoła św. Katarzyny<sup>177</sup>. Trójosobową rodzinę — stanowiącą główny motyw obrazu — ukazano w ujęciu mniej więcej do bioder. Ojciec siedzi w fotelu — jak o tym można wnioskować z oparcia jego prawej ręki na poręczu fotela, drugą rękę przykładając do piersi; jego żona i córka mają dłonie wprawdzie złożone, ale bardzo niedbale. Jedynym reliktem motywów sakralnych jest tu wnętrze kościelne w tle portretu.

Zgodny ze schematem obrazów epitafijnych jest w toruńskim epitafium kopernikańskim brak więzi duchowej adoranta z obiektem kultu — tu: z krucyfiksem. Kopernik nie dostrzega go; odwraca się odeń w stronę wymyślanego widza i tam też kieruje swój wzrok. Umieszczone na półce przyrządy astronomiczne pełnią funkcję znaków identyfikujących osobę adoranta. Znaki takie w przedstawieniach epitafijnych występowały zwykle pod postacią tarcz herbowych; czasem — gdy adorującym był biskup — mogły to być insygnia biskupie: mitra i pastorał, ukazane jednak osobno, a nie jako składnik biskupiego stroju. Z reguły jednak przedmioty te, informujące o pozycji społecznej adorantów, znajdowały się przy ich osobach, a więc, wraz z adorantami, pod sceną religijną umieszczoną na obrazie; miało to symbolizować hierarchiczną niższość zwykłych ludzi wobec Osób Boskich,

---

<sup>177</sup> K. Cieślak, *Kościół — cmentarzem*, s. 46 nn, il. 35a, 35b. Obraz znajduje się obecnie w Muzeum Narodowym w Gdańsku.



Świętych Pańskich lub postaci starotestamentowych. Istnieją wprawdzie portrety — z reguły o charakterze świeckim — gdzie na ścianie pokoju, w którym znajduje się portretowany wisi półka z przedmiotami identyfikującymi portretowanego jako przedstawiciela określonego zawodu<sup>178</sup>. Zdarza się to także na tych przedstawieniach epitafijnych, w których zamiast sceny religijnej występuje jedna tylko postać, ukazana na sposób „portretowy”: np. św. Hieronim na toruńskim epitafium Anny Pirnesius, lecz tu pierwowzorem obrazu epitafijnego było dzieło nie należące do twórczości epitafijnej (*Medytujący św. Hieronim* pędzla Albrechta Dürera).

Podobne ujęcie ikonograficzne cechuje przedstawienie na brązowej płycie nagrobnej Kallimacha, z około 1500 r., w kościele dominikanów w Krakowie<sup>179</sup>. Płyta ta zresztą, wmurowana w ścianę, stanowi jak gdyby obiekt pośredni między nagrobkiem a epitafium<sup>180</sup>,

<sup>178</sup> W malarskich przedstawieniach portretowych półka ze stojącymi na niej przedmiotami, umieszczona na ścianie pokoju, w którym znajduje się portretowany występuje np. na obrazach Hansa Holbeina Młodszeo: *Portret Erazma z Rotterdamu*, *Portret astronoma Mikołaja Kratzera*, *Portret kupca Jerzego Gisze* — repr.: P. Ganz (hrsg.), op.cit., s. 37, 73, 95. W portrecie Kratzera na półce stoją przyrządy astronomiczne.

<sup>179</sup> P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, Warszawa 1957, s. 77 nn. i tabl. 137 nn.; idem, *Wit Stwosz* (W kręgu sztuki), Warszawa 1985, poz. 15 (tamże reprodukcje).

<sup>180</sup> Pojęcia epitafium i nagrobka definiuje *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. V, Stuttgart 1967, szp. 878 nn. oraz 886 nn. F. Kopera, *Wit Stwosz w Krakowie*, Rocznik Krakowski, t. X, 1907, s. 103 nn., podaje, że nad płytą znajdował się niegdyś obraz przedstawiający Madonnę z Dzieciątkiem, adorowaną przez Kallimacha.

choć będąc pierwotnie wmontowana w posadzkę kościoła pełniła niewątpliwie funkcję nagrobka. Postać Kallimacha, pogrążonego w pracy pisarskiej, ukazana została we wnętrzu pokoju, na którego ścianach widnieją dwie półki; stojące na nich przedmioty można zapewne interpretować jako przybory do pisania (naczynia z inkaustem i piaskiem?).

Na płytach nagrobnych — w przeciwieństwie do „klasycznych” epitafiów — umieszczano zwykle tylko postać osoby zmarłej, bez motywów religijnych. Pod tym względem płyta Kallimacha nie odbiega od przedstawień na innych nagrobkach, natomiast zdecydowanie odmienny jest sposób ukazania na niej zmarłego — zajętego pracą, wkomponowanego we wnętrze pokoju z różnorakimi akcesoriami. Wprawdzie już od XIV wieku w sztuce sepulkralnej występowały wizerunki zmarłych zajętych pracą, którą wykonywali za życia<sup>181</sup>, ale wśród zabytków sepulkralnej sztuki polskiej przedstawienia takie są niezmiernie rzadkie. Schematy wizerunków tego typu bez wątpienia zostały zaczerpnięte z portretów przeznaczonych do celów świeckich. Na obrazie z epitafium Anny Pirnesius oraz na płycie nagrobnej Kallimacha przedmioty na półkach symbolizują pracę intelektualną przedstawionych tam osób (przy wizerunku św. Hieronima są to książki na półce).

Na omawianym tu obrazie kopernikańskim znaczenie symbolu odnoszącego się do osoby Kopernika mogłaby mieć czaszka ludzka i piszczel, leżące pod krzyżem. Twórca obrazu chciał niewątpliwie specjalnie

<sup>181</sup> P. Skubiszewski, *Wit Stwosz*, poz. 15.

je wyeksponować; w tym celu nadał im nieproporcjonalnie duże rozmiary w stosunku do rozmiarów krzyża i wysunął silnie ku przodowi. Oczywiście zgodnie z tradycją ikonograficzną czaszka i piszczel powinny leżeć tuż przy krzyżu, zaś na toruńskim obrazie autor jego umyślnie cofnął krzyż w głąb kompozycji, za postać Kopernika. Zatem by rozwiązać ów dylemat — czaszkę i piszczel usytuować na jednej linii z Kopernikiem, a ukrzyżowanego Chrystusa ukazać nieco w głębi — musiał malarz dolną część pionowego ramienia krzyża ustawić bliżej widza, a część górną w pewnym od niego oddaleniu. Naturalnie taka kompozycja odtwarzanego w malarstwie przedmiotu jest nielogiczna, ale autorowi obrazu nie chodziło w tym wypadku o logikę odtwarzania; zamiarem jego — niewątpliwie na życzenie fundatora epitafium — było wyrażenie pewnych idei poprzez wymowę symboli. Czaszka i piszczel stawały się w takim ujęciu atrybutami Kopernika, podobnie jak przyrządy astronomiczne i zioła lecznicze w jego rękach. Lecz o ile wymowa tych ostatnich przedmiotów jest oczywista — są to znaki rozpoznawcze informujące o wykonywaniu przez Kopernika zawodu lekarza lub zawodu astronoma — o tyle symbolika czaszki i piszczela pozostaje niejasna. Mógłby to być, oprócz leczniczego zioła, symbol medycyny, specjalnie wyeksponowany, by podkreślić, że fundator epitafium — lekarz — uczcił w osobie Kopernika przede wszystkim lekarza. W zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu znajduje się portret z 1669 r. przedstawiający toruńskiego lekarza miejskiego Szymona Szultza — Szultz kładzie tam rękę na

czaszce leżącej na stole; krucyfiksowi nie ma na portrecie<sup>182</sup>.

Wymowa symbolu mogła też być inna — mogła nawiązywać do postaci biblijnego Adama, pierwszego w dziejach ludzkości grzesznika. Jego grób miał znajdować się na Golgocie, tam, gdzie stanął później krzyż, na którym Chrystus dokonał wyzwolenia rodzaju ludzkiego z pęt Grzechu Pierworodnego. Stąd w wielu przedstawieniach plastycznych Chrystusa Ukrzyżowanego widnieją pod krzyżem kości Adama: czaszka i piszczel. Zatem położenie w kopernikańskim obrazie epitafijnym szczególnego akcentu na te właśnie akcesoria miało, być może, korespondować z sentencją — było przełożeniem na język plastyki zawartych w niej idei. W tekście sentencji zamieniono wprawdzie Adama na ukrzyżowanego z Chrystusem dobrego łotra, ale symbolika obu tych postaci jest analogiczna — obaj są grzesznikami, którym Chrystus na krzyżu udziela swej łaski.

<sup>182</sup> M. Gąsiorowska, op.cit., s. 77 n. i tabl. XVI. Także w kościele św. Mikołaja w Gdańsku znajdowało się rzeźbiarskie epitafium z ok. 1600 r., na którym nieznaną mężczyznę, ujętą w popiersiu, kładzie rękę na leżącej obok czaszce — Drost określa owego mężczyznę jako lekarza: W. Drost, *Sankt Nikolai und andere Kirchen in Danzig* (Bau- und Kunstdenkmäler des deutschen Ostens, Reihe A: Kunstdenkmäler der Stadt Danzig, Bd. 3), Stuttgart 1959, s. 83 i Abb. 68. Według J. Białostockiego, *Vanitas. Z dziejów obrazowania idei „marności” i „przemijania” w poezji i sztuce*, [w:] idem, *Teoria i twórczość. O tradycji i wencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961, s. 117, czaszka jest symbolem kresu, przemijania. Na obrazie epitafijnym Anny Pirnesius zestawienie czaszki z księgami (symbolem mądrości) symbolizuje zapewne kres mądrości; na temat tej symboliki: J. Białostocki, *Vanitas*, s. 119.

Według mojego przekonania — o czym wspominałam już w niniejszej pracy — ikonograficznym pierwowzorem obrazu z toruńskiego epitafium Mikołaja Kopernika był drzeworyt Łukasza Cranacha Starszego z 1515 r., na którym Jerzy Spalatin, protektor Reformacji i humanista, występuje w roli adoranta Chrystusa Ukrzyżowanego. Analogie ikonograficzno-kompozycyjne obu dzieł: malarskiego wizerunku Kopernika i drzeworytniczego wizerunku Spalatina są uderzające. W obu główny akcent kompozycji spoczywa na postaci adorującej, natomiast krucyfiks pełni funkcję podporządkowaną — jak gdyby był dodany tylko po to, by uzasadnić modlitewną pozę adoranta. To kompozycyjne podporządkowanie: krucyfiksu adorantowi jest zresztą niejednakowe na każdym z wizerunków — w większym stopniu występuje na obrazie toruńskim, gdzie krzyż, a przynajmniej jego górna połowa, znajduje się na drugim planie, za oknem wnętrza, w którym przebywa Kopernik. Natomiast na cranachowskim drzeworycie krucyfiks ulokowany jest w tej samej przestrzeni co Spalatin, lecz potraktowany dość pobieżnie, bez precyzji, z jaką odtworzono postać Spalatina.

Strój osób na obu wizerunkach składa się z podwójnej szaty: spodniej i wierzchniej; ta ostatnia u Spalatina ma rękawy sięgające łokci, a u Kopernika jest pozbawiona rękawów, czerwona, podbita białym futrem. U obydwu kołnierzyk wierzchniej szaty podchodzi wysoko pod szyję — na przodzie rozcięty, o wywiniętych brzegach rozcięcia. Spalatin ma ponadto narzuconą na lewe ramię połę innej szaty — zapewne

płaszcz. Jednak wierzchnia szata Kopernika została mu dodana dopiero w początkach XVII w. przy przemalowywaniu obrazu; w pierwotnej wersji malarskiej nasz astronom miał tylko jedną szatę — czarną.

Jest rzeczą interesującą, że ubiór Kopernika po domalowaniu mu szaty wierzchniej stał się tak bardzo podobny do stroju Spalatina. Oczywiście siedemnastowieczny malarz w Toruniu, kreując nową szatę astronoma, nie musiał w tym celu sięgać do drzeworytu Cranacha; najprawdopodobniej wzorował się na portrecie z toruńskiego Gimnazjum Miejskiego<sup>183</sup>. Trzeba podkreślić, że na większości portretów kopernikańskich, zwłaszcza wczesnych, strój portretowanego wygląda podobnie do stroju na toruńskich portretach Kopernika: epitafijnym i gimnazjalnym; od portretu Spalatina różni się brakiem rękawów przy szacie wierzchniej, nie istnieje też poła szaty przerzuconej przez ramię.

Na toruńskim portrecie epitafijnym i drzeworycie Cranacha także fizjonomie osób portretowanych prezentują ten sam typ fizyczny. Kopernik i Spalatin mają podłużne twarze o zapadniętych policzkach, długiej zaokrąglonej brodzie i wydatnym długim nosie nad prostą linią brwi; na obrazie z toruńskiego epitafium cechy te są zresztą spotęgowane w porównaniu z wizerunkiem Spalatina. Jeśli dodać do tego nader podobną fryzurę — z grzywką nieznacznie rozdzieloną na czole i bujnymi, sfalowanymi puklami włosów zakrywającymi uszy — to podobieństwo fizyczne między Kopernikiem a Spalatinem wzrośnie do tego stopnia,

<sup>183</sup> J. Flik, *Najnowsze badania*, s. 102; idem, *Toruńskie portrety*, s. 113.

że gdyby nie napis na drzeworycie, identyfikujący osobę tam przedstawioną jako Spalatina, to można by go uznać za Kopernika. Oczywiście, byłby to Kopernik w młodszym wieku niż na epitafium. O tym, że postać toruńskiego uczonego na jego portretach mogła być traktowana zamiennie z wizerunkiem Spalatina świadczy rozbieżność poglądów — Kopernik to czy Spalatin? — w odniesieniu do portretu z 1509 roku z dawnych zbiorów Lipperheida w Berlinie<sup>184</sup>. Nie jest również przypadkiem, że zarówno ten ostatni portret, jak i drzeworyt ze Spalatinem są dziełami tego samego artysty: Łukasza Cranacha Starszego.

Analogie pomiędzy krucyfiksem ukazany na drzeworycie ze Spalatinem a krucyfiksem na toruńskim obrazie epitafijnym rysują się mniej wyraźnie i w każdym razie nie obejmują wszystkich elementów tego przedstawienia. Na każdym z tych wizerunków odmienny jest kształt krzyża, choć ten sam materiał użyty do jego konstrukcji — ociosane belki o kanciastych krawędziach. Trzeba zaznaczyć, że krzyż z ociosanych belek występuje rzadko w twórczości tak Cranacha, jak i innych artystów epoki Renesansu; dominują wów-

<sup>184</sup> E. Freiherr Schenk zu Schweinsberg, op.cit., s. 279 nn., uważa ów obraz za wykonaną przez Cranacha kopię autoportretu Kopernika. H. Sander, *Zur Identifizierung zweier Bildnisse von Lucas Cranach d.Ä.*, Zeitschrift für Kunstwissenschaft, 1950, H. 4, s. 45 nn., identyfikuje portretowanego jako Jerzego Spalatina. I. Höss, op.cit., zamieszcza reprodukcję obrazu (tabl. I przy s. 426), określając go jako portret Spalatina. Natomiast M. Walicki, *Epitafium Jana Sakrana*, Biuletyn Historii Sztuki, R. XVI, 1954, nr 1, s. 47, przyp. 20, określa portretowanego jako nieznanego mężczyznę, sugerując jednocześnie, że mógłby to być ewentualnie Mikołaj Baker.

czas przedstawienia krzyża skonstruowanego z nie ociosanych pni drzewnych.

Wizerunek Chrystusa na krzyżu w toruńskim epitafrum wydaje się być uproszczoną wersją tego samego motywu na drzeworycie Cranacha. Uproszczenie to dotyczy zwłaszcza ukształtowania perizonium. Zamiast sterczącego węzła, splecionego z obu końców tkaniny — gładkie przełożenie tych końców przez siebie, umieszczone jednak w wizerunku na obrazie w tym samym miejscu perizonium, co węzeł na drzeworycie; zamiast długiej poły na wizerunku drzeworytniczym, dramatycznie rozwianej, skręconej i pofałdowanej — wygięta łukowato ku tyłowi poła o powierzchni gładkiej, bez skręceń i sfaldowań.

Podobieństw można się dopatrzeć w budowie korpusu Chrystusa — silnego, o zapadniętym brzuchu i wysklepionej piersi, z wypukłościami żeber i mięśni pod napiętą skórą. Ramiona Chrystusa są dość mocno opuszczone, a szeroka korona cierniowa, spleciona z gałęzi, przykrywa głowę na kształt czapki; widnieje pod nią świetlista aureola.

Do elementów cranachowskich należałoby także zaliczyć motyw kamieni; na obrazie kopernikańskim leżą one pod krzyżem obok czaszki i puszczela. Motyw ten nie występuje na ogół w ikonografii sceny Ukrzyżowania czy też przedstawień samego tylko krucyfiksu. Można zatem przypuszczać, że autor toruńskiego obrazu zapożyczył ów element z twórczości Łukasza Cranacha St. — niekoniecznie bynajmniej z jego wizerunków Ukrzyżowania — który czerpał go z kolei z malarstwa weneckiego za pośrednictwem dzieł Albrechta Dürera<sup>185</sup>.

<sup>185</sup> W. Schade, op.cit., s. 61.

Krajobraz, który na obrazie toruńskim widnieje za oknem, na cranachowskim drzeworycie stanowi tło dla sceny adoracji. Motyw krajobrazu, nieraz bardzo rozbudowanego, był w scenach religijnych i portretach świeckich często stosowany przez artystów z przełomu XV/XVI i XVI w. Zwykle umieszczano go w tle sceny czy portretu, nieraz jednak — gdy przedstawione na wizerunku postacie znajdowały się we wnętrzu budynku — ukazywano krajobraz widoczny przez okno, przez arkady lub otwartą część ściany. Taki sposób przedstawiania krajobrazu spotyka się dość często w dziełach Albrechta Dürera, zwłaszcza z wczesnego okresu jego twórczości<sup>186</sup>.

Łukasz Cranach St., rozmiłowany w widokach krajobrazowych, traktował je przeważnie jako tło dla przedstawień figuralnych; tak też uczynił w drzeworycie ze Spalatinem. Istnieją jednak i takie dzieła Cranacha, rzadkie zresztą, w których pejzaż oglądany jest jako widok z okna — tak jak na toruńskim obrazie epitafijnym. Pejzaż w taki właśnie sposób ukazany widnieje na cranachowskich obrazach *Judyta z głową Holofernesa*, *Melancholia*, *Zaplata*, *Lukrecja przebijająca się sztyletem*, na drzeworycie *Święta Rodzina*<sup>187</sup>. W wizerunkach ze sceną adoracji pejzaż występuje u Cranacha bądź jako tło (*Kardynał Albrecht Brandenburski adorujący Chrystusa Ukrzyżowanego*)<sup>188</sup>,

<sup>186</sup> V. Scherer, *Dürer. Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte* (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Bd. IV), 2 Aufl., Stuttgart–Leipzig 1906, il. na s. 7, 10, 77.

<sup>187</sup> W. Schade, op.cit., tabl. 157, 181, 173; W. Worringer, op.cit., il. 57 na s. 115, il. 28 na s. 65.

<sup>188</sup> W. Schade, op.cit., tabl. 142.

bądź właśnie jako widoczny przez okno (drzeworyt z ok. 1515 r. *Fryderyk Mądry adorujący Madonnę z Dzieciątkiem*)<sup>189</sup>. To ostatnie dzieło najbliższe jest tematycznie i kompozycyjnie obrazowi toruńskiemu nie tylko ze względu na sam motyw okna z krajobrazem, ale też i dlatego, że ów motyw towarzyszy scenie adoracji, która przy tym została ujęta na sposób nowożytny — adorant dorównuje wzrostem obiektowi kultu (w tym wypadku Madonnie) i jedynie bardzo nieznacznie ustępuje mu miejsca na planie wizerunku.

Na obrazie toruńskim elementy nowożytności w przedstawieniu sceny adoracji uległy spotęgowaniu. Krzyż i Kopernik nie zostały potraktowane równorzędnie, lecz z wyraźną przewagą postaci Kopernika, przytłaczającego sobą krucyfiks, który w tym ujęciu stał się nieledwie jego atrybutem. Podobna relacja między krucyfiksem a człowiekiem występuje w dziełach Łukasza Cranacha St. z pokutującym św. Hieronimem<sup>190</sup>, ale tam tematem dzieł już z założenia miał być ów święty pokutnik, a rola krzyża sprowadzała się tylko do ukierunkowania czynności pokutnych św. Hieronima.

Jeśli idzie o rodzaj krajobrazu ukazanego na toruńskim obrazie epitafijnym, to trudno go zakwalifikować jako typowy dla jakiejś szkoły malarskiej. Nie jest charakterystyczny dla twórczości Cranacha, brak tu bowiem stromych gór o poszarpanych zboczach, zamków na skale, budowli lub całych miast rozłożonych w dolinach. Od tej reguły bywają jednak u Cranacha bardzo nieliczne wyjątki. Na przykład na wspomnianym już tu

<sup>189</sup> Ibid., tabl. 81.

<sup>190</sup> Ibid., tabl. 8, 41.

obrazie *Zaplata* w pejzażu widocznym przez okno góry zastąpiono ciągnącym się w głąb łańcuchem pagórków o łagodnie pofalowanych grzbietach. Tak jest też na portrecie Kopernika z jego epitafium w Toruniu, choć ukazany tam krajobraz nie kopiuje bynajmniej krajobrazu z *Zaplata* — przedstawia inną okolicę.

Istnieje także pewien element wspólny obu widokom krajobrazowym — toruńskiemu i cranachowskiemu w *Zaplacie*. Jest to drzewo (na obrazie toruńskim grupa drzew) przy lewej krawędzi pejzażu. Motyw drzewa, jednego lub kilku, tak właśnie usytuowany — przy lewym brzegu krajobrazu — jest dość częsty u Cranacha<sup>191</sup>. Także niebo nad pejzażem na kopernikańskim epitafium — z kulistymi obłokami, bliżej ciemne, w dali rozjaśnione białawym blaskiem, pogrążającym w białym świetle horyzont — towarzyszy też pejzażom Cranacha, zwłaszcza z wcześniejszego okresu twórczości<sup>192</sup>, lecz sporadycznie występuje u niego nawet później, jak choćby w *Zaplacie* (1532). Inny jest natomiast na obrazie toruńskim ogólny koloryt pejzażu — zamiast ulubionej przez Cranacha dominacji zieleni i błękitu dominuje tu zieleń w połączeniu z partiami w kolorze żółtawej rdzy.

Ogólnie stwierdzić należy, że pejzaż na kopernikańskim obrazie epitafijnym potraktowany został zbyt schematycznie, by można się w nim było dopatrzeć cech wyraźnie charakterystycznych dla jakiegoś kie-

<sup>191</sup> Por. np. obrazy: *Św. Hieronim pokutujący* z 1502 r., *Św. Walentyn z klęczącym donatorem* z 1502 r., *Stygmatyzacja św. Franciszka* z 1502–1503 r., *Apollo i Diana* z 1530 r. — repr. W. Schade op.cit., tabl. 8–10, 104.

<sup>192</sup> Ibid., s. 59 nn.

runku w malarstwie. Na pewno jednak bliższy jest twórczości pejzażowej malarzy południowoniemieckich — w tym zwłaszcza malarstwu Łukasza Cranacha St. — niż romantyczno-patetycznym pejzażom szkoły niderlandzkiej, która to szkoła kształtowała skądinąd *gros* twórczości epitafijnej w Toruniu.

Chyba też nie miał racji Hipler<sup>193</sup>, który sądził, że pejzaż z kopernikańskiego obrazu przedstawia widok z okna zamku w Lidzbarku Warmińskim; realistyczne odtworzenie konkretnego krajobrazu przyrodniczego nie było praktykowane w dziełach ówczesnych twórców.

\*

Wszystkie portrety Kopernika, zachowane do dziś w oryginale lub przynajmniej w fotografii (te ostatnie prezentujące oryginały zaginione podczas ostatniej wojny), powstały dopiero po upływie długiego czasu od śmierci naszego astronoma. O istnieniu portretów Kopernikowi współczesnych informują jedynie przekazy pisane, pochodzą one jednak z lat późniejszych niż czas życia Kopernika i nie uważa się ich za w pełni wiarygodne. W przekazach tych powtarza się często w odniesieniu do kopernikańskich wizerunków słowo *autographon*, interpretowane przez badaczy bądź jako autoportret, bądź jako portret wykonany przez innego artystę, a tylko opatrzony własnoręcznym podpisem Kopernika lub tekstem własnoręcznie przez niego naniesionym na wizerunek.

<sup>193</sup> F. Hipler, *Die Porträts*, s. 22.

Należałoby zatem postawić pytanie, jak się przedstawiają relacje między toruńskim portretem epitafijnym Mikołaja Kopernika a innymi wizerunkami jego osoby. Pod względem chronologii wyprzedza go prawdopodobnie portret z zegara astronomicznego w strasburskiej katedrze (1571–1574)<sup>194</sup>. Do wizerunków wczesnych — choć prawdopodobnie późniejszych niż portret toruński — należy też drzeworyt, przypisywany Tobiaszowi Stimmerowi lub Krzysztofowi Murerowi, w książce Mikołaja Reusnera (wydanie z 1587 r.)<sup>195</sup> oraz miedzioryt Teodora de Bry, wykonany w 1598 r., zamieszczony w trzecim tomie książki Jana Jakuba Boissarda, wydanym w 1599 r.<sup>196</sup> Co się tyczy drzeworytu wittenberskiego, wydanego nakładem Sabinusa Kauffmanna, a datowanego przez Hiplera<sup>197</sup> na pierwszą połowę XVI w., to raczej chyba mają ci badacze, którzy przesuwają tę datę na około 1600 r.<sup>198</sup> Natomiast do wizerunków powstałych na pewno w ostatniej ćwierci XVI w. należy portret z toruńskiego Gimnazjum Miejskiego<sup>199</sup>.

<sup>194</sup> A. Stolberg, *Tobias Stimmers Malereien an der astronomischen Münsteruhr zu Strassburg* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, H. 13), Strassburg 1898, s. 18 nn.; H. Reinhardt, *La cathédrale de Strasbourg*, (b.m.wyd.) 1972, s. 28.

<sup>195</sup> N. Reusner, op. i loc. cit. Na temat autorstwa tego drzeworytu zob. Z. Batowski, op.cit., s. 28.

<sup>196</sup> J. J. Boissard, op. i loc. cit.

<sup>197</sup> F. Hipler, *Die Porträts*, s. 17.

<sup>198</sup> Z. Batowski, op.cit., s. 36; F. Schwarz, *Wie sah*, s. 116; E. Freiherr Schenk zu Schweinsberg, op.cit., s. 285.

<sup>199</sup> J. Flik, *Najnowsze badania*, s. 103; idem, *Toruńskie portrety*, s. 27; idem, *Portret Mikołaja Kopernika*, s. 14.

Nader zagadkowy jest olejny portret znajdujący się dawniej w posiadaniu książąt Czartoryskich w Gołuchowie, w 1939 r. przeniesiony przez okupanta do muzeum w Poznaniu, obecnie zaginiony<sup>200</sup>. Datuje się go na około połowy XVI w. lub tylko ogólnikowo na XVI wiek. Wysoko ocenia ten portret Schwarz<sup>201</sup>, widząc w nim bezpośrednią kopię portretu wykonanego jeszcze za życia toruńskiego astronoma; również Schenk zu Schweinsberg<sup>202</sup> identyfikuje portretowanego jako Kopernika. Natomiast Batowski<sup>203</sup> nie może pozbyć się wątpliwości, czy przedstawiony na portrecie mężczyzna, mniej więcej sześćdziesięcioletni, to rzeczywiście Kopernik.

Dyskusyjna jest też identyfikacja osoby na miedziorytniczym wizerunku z kopernikańskiego rękopisu *De revolutionibus orbium coelestium*, znajdującym się niegdyś w bibliotece hrabiów Nostizów w Pradze. Inna odbitka tego miedziorytu figuruje w drukowanym wydaniu *De revolutionibus...* w bibliotece miejskiej (Stadtbibliothek) w Schweinfurcie, zaś jeszcze inny egzemplarz, uznany przez Batowskiego za akwafortę, posiada Muzeum Czartoryskich w Krakowie<sup>204</sup>. Czas

<sup>200</sup> F. Schwarz, *Wie sah*, Abb. 21.

<sup>201</sup> *Ibid.*, s. 131.

<sup>202</sup> E. Freiherr Schenk zu Schweinsberg, *op.cit.*, s. 285.

<sup>203</sup> Z. Batowski, *op.cit.*, s. 68 nn.

<sup>204</sup> E. Zinner, *Das Leben und Wirken*, s. 170, podaje, że rękopis *De revolutionibus...* z miedziorytniczym portretem Kopernika był pierwotnie własnością Joachima Retyka (Rheticus), przyjaciela i ucznia Kopernika. Natomiast egzemplarz *De revolutionibus...* z biblioteki w Schweinfurcie należał pierwotnie do Profesora Johanna Praetoriusa. Zinner uważa ów miedzioryt za najstarszy wizerunek Kopernika.

wykonania tego wizerunku, nazywanego *Kopernik z książką*, określa się na drugą połowę XVI w. lub przełom tego stulecia na wiek XVII. Dla omawianego tu przez nas tematu — obrazu z toruńskiego epitafium Kopernika — jest on szczególnie interesujący ze względu na podobny schemat ikonograficzny i kompozycyjny: mężczyzna ujęty w popiersiu, zwrócony w trzech czwartych do widza, ukazany został we wnętrzu pokoju z oknem, za którym widnieje krajobraz dość podobny do krajobrazu na portrecie epitafijnym w Toruniu. Jednakże — co podkreśla większość badaczy zajmujących się tym zabytkiem<sup>205</sup> — fizjonomia mężczyzny tak bardzo różni się od fizjonomii Kopernika na innych jego wizerunkach, że trudno zakwalifikować ów portret do portretów kopernikańskich.

Do tej samej grupy co portret z Gołuchowa i *Kopernik z książką* — o niepewnej identyfikacji portretowanego jako Kopernika — należą też dwa portrety olejne: wspomniany już tu portret pędzla Łukasza Cranacha St. z 1509 r. z dawnych zbiorów Lipperheide w Berlinie oraz portret z lat 1520–1530 w Obserwatorium Astronomicznym w Paryżu<sup>206</sup>. Ten ostatni — przypisywany Łukaszowi Cranachowi St. lub Joosowi van Cleve St., lub Krzysztofowi Ambergerowi — pochodzi z daru F. P. de Percy'ego, uczynionego dla Obserwatorium w 1824 r. Oba wizerunki przedstawiają młodego mężczyznę, ujętego w popiersiu *en trois quart*. Mężczyzna na pierwszym portrecie ma lat 26, jak głosi

<sup>205</sup> F. Schwarz, *Wie sah*, s. 124; E. Freiherr Schenk zu Schweinsberg, op.cit., s. 268 n. Natomiast Z. Batowski, op.cit., s. 41 n. identyfikuje jednak portretowanego jako Mikołaja Kopernika.

<sup>206</sup> E. Zinner, *Entstehung und Ausbreitung*, s. 473 n. i Abb. 77.

umieszczony na wizerunku napis. Mężczyzna na drugim portrecie wygląda na około 30 lat; jego głowę przykrywa kapelusz. Rozbieżność poglądów na temat identyfikacji osoby portretowanej na obrazie ze zbiorów Lipperheide omówiono już poprzednio<sup>207</sup>. Co się zaś tyczy wizerunku z Obserwatorium Astronomicznego w Paryżu, to jedynie Zinner<sup>208</sup> wciąga go w rejestr portretów kopernikańskich, lecz identyfikację portretowanego podaje w wątpliwość.

W świetle nowszych badań nie ostał się pogląd, że portretem Kopernika był obraz z 1512 r. pędzla Marco Basaitiego<sup>209</sup>.

Jakkolwiek by jednak nie ustawiać toruńskiego obrazu epitafijnego w ciągu chronologicznym portretów kopernikańskich, to nie ulega wątpliwości, że pod względem schematu ikonograficzno-kompozycyjnego należy on do najbardziej rozbudowanych szesnastowiecznych przedstawień naszego astronoma. Składa się na to wielość motywów, z których zbudowany jest obraz: oprócz postaci Kopernika widnieje tu wnętrze pokoju, okno, krzyż, czaszka, piszczel i kamienie, krajobraz z drzewami i pagórkami. Zbliżony schemat treściowo-kompozycyjny ma wizerunek *Kopernik z książką*, lecz ilość motywów ikonograficznych uległa tam pewnej redukcji; brak zwłaszcza elementu tak ważnego jak krucyfiks z czaszką i piszczelą. Zresztą biorąc pod uwagę datę powstania tego wizerunku, wydaje się on być swobodną kopią portretu z toruńskiego epitafium, pozbawioną wszakże elementów

<sup>207</sup> Zob. przyp. 184.

<sup>208</sup> E. Zinner, *Entstehung und Ausbreitung*, s. 474.

<sup>209</sup> Z. Batowski, op.cit., s. 67 n.

sakralnych, choć książkę w rękach portretowanego można interpretować jako modlitewnik.

Gest złożonych modlitewnie dłoni Kopernika występuje wprawdzie na jego niektórych wizerunkach: na obrazie z Fromborka fundowanym przez von Rupniew-Ujejskiego, na portrecie z Biblioteki Uniwersyteckiej (dawniej Miejskiej) w Królewcu, z pałacu biskupiego w Pasawie, z Biblioteki Uniwersyteckiej w Lipsku, lecz niewątpliwie pierwowzorem tych wizerunków był — w mniejszym lub większym stopniu — epitafijny portret toruński. Oczywiście również miedzioryt Vogla w książce Hartknocha *Alt- und Neues Preussen*, pełniący funkcję ilustracji do tekstu na temat toruńskiego epitafium Kopernika, jest — dość swobodnym zresztą — przekazem plastycznym obrazu epitafijnego.

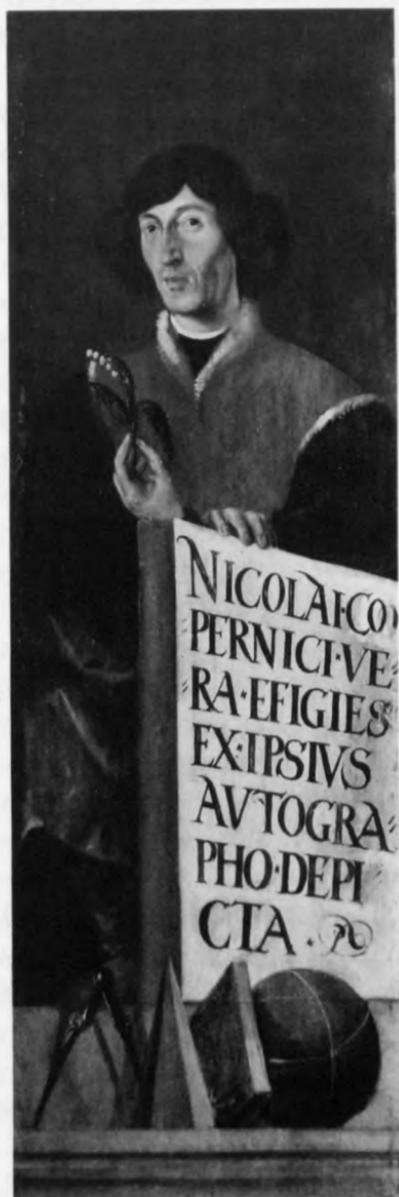
Na niemal wszystkich wizerunkach Kopernika, zarówno malarskich, jak i graficznych — z wyjątkiem tylko nielicznych, których identyczność z Kopernikiem bywa kwestionowana — fizjonomia i fryzura astronoma jest mniej więcej taka sama; dotyczy to również stroju. Podobieństw tych nie można składać na karb schematu wizerunków osób uczonych. Schematy takie wówczas nie istniały; dowodem tego są choćby crnachowskie, dürerowskie czy holbeinowskie portrety Melanchtona, Marcina Lutra, Johannesusa Cuspiniana, Erazma z Rotterdamu czy Mikołaja Kratzera — o twarzach zindywidualizowanych, skrajnie nieraz różniących się od siebie; to samo odnosi się do ubioru portretowanych.

Wśród wczesnych wizerunków Kopernika wyjątek stanowi tylko portret strasburski pędzla Stimmera. Jak

wykazały badania w promieniach Roentgena, przeprowadzone przez Flika<sup>210</sup>, w pierwotnej wersji portretu — przed przemalowaniem w pierwszej połowie XIX w. inne były niż na pozostałych wizerunkach rysy twarzy naszego astronoma, a także jego fryzura z długich, prostych (a nie zwiniętych w pukle) włosów. Również szata różniła się od stroju na innych kopernikańskich portretach — posiadała szeroki, futrzany kołnierz.

Należałoby więc chyba wysunąć hipotezę, że istniały dwa pierwowzory, według których wykonywano kopernikańskie wizerunki. Jeden — częściej kopiowany — to ten, na którym opierał się toruński portret epitafijny oraz inne portrety szesnastowieczne i z wczesnego XVII w. Drugi — to pierwowzór, którym posłużył się Tobiasz Stimmer malując portret strasburski. O tym, że obydwa pierwowzory powstały na terenie Prus Królewskich świadczą zioła lecznicze w rękach Kopernika, choć nie zawsze jest to ten sam gatunek ziół (konwalia albo mniszek lekarski). To przecież właśnie w Prusach widziano w Koperniku przede wszystkim lekarza, z ziołami jako atrybutem. Jest rzeczą charakterystyczną, że na portrecie strasburskim oprócz ziół znajdują się także przyrządy astronomiczne, umieszczone u stóp portretowanego. Stimmer kopiujący wiernie kopernikański *autographon* uzupełnił go atrybutami określającymi Kopernika jako astronoma, gdyż ta właśnie jego rola zjednała mu sławę w Europie Zachodniej.

<sup>210</sup> J. Flik, *Portrety Mikołaja Kopernika z katedry w Strasburgu i Muzeum Okręgowego w Toruniu*, Ochrona Zabytków, R. 27, 1974, nr 1, s. 66 nn.; idem, *Toruńskie portrety*, s. 113, przyp. 78; idem, *Portret Mikołaja Kopernika*, s. 52, przyp. 13.



Fot. 6. Portret Mikołaja  
Kopernika z zegara  
astronomicznego ka-  
tedry w Strasburgu.  
Fot. J. Gardzielewska



Fot. 7. Portret Mikołaja Kopernika z zegara astronomicznego katedry w Strasburgu – zdjęcie rentgenowskie głowy Kopernika. Wyk. J. Flik



Fot. 8. Portret Mikołaja Kopernika z zegara astronomicznego katedry  
w Strasburgu - zdjęcie rentgenowskie kołnierza szaty Kopernika.

Wyk. J. Flik.

Jednakże, jak się wydaje, ów pierwowzór portretu ze Strasburga kopiowany był rzadko, a i nawet wtedy czerpano z niego tylko wybrane elementy — przede wszystkim szeroki, futrzany kołnierz szaty, widniejący na portrecie strasburskim w jego pierwotnej wersji. Taki kołnierz posiada szata Kopernika na miedziorytnicznych wizerunkach zamieszczonych na stronie tytułowej w książkach: Gassendiego *Tychonis Brabei* (w obydwu wydaniach)<sup>211</sup> i Galileo Galilei *Dialogus de systemate mundi* z 1635 r.<sup>212</sup>, a także na mezzotincie I. A. Scharffena z około 1700 r.<sup>213</sup> Gassendi informuje, że ubiór Kopernika na miedziorycie w książce *Tychonis Brabei* jest skopiowany z szaty na kopernikańskim portrecie z zegara astronomicznego w Strasburgu, natomiast szata na wizerunku z cytowanego tu dzieła Galileo Galilei została wzorowana na portrecie naszego astronoma sprowadzonym z terenu Prus przez Berneggera (wydawcę książki)<sup>214</sup>.

Czy te pierwowzory (lub jeden z nich) były owymi „autographonami” wymienianymi w źródłach pisanych i dawniejszej literaturze? Trudno rozstrzygnąć to zagadnienie, szczególnie wobec niejednoznaczności terminu *autographon* — czy oznacza on autoportret, czy też wizerunek z własnoręcznym podpisem portretowanego. Relacja Gassendiego o kopernikańskim autoportrecie wydaje się oparta na dowolnie przez niego wybranej interpretacji tego słowa — *autographon* jako

<sup>211</sup> Zob. przyp. 7. Repr.: Z. Batowski, op.cit., tabl. 12.

<sup>212</sup> Repr.: ibid., tabl. 11.

<sup>213</sup> Repr.: ibid., tabl. 13.

<sup>214</sup> Informacja Gassendiego przytoczona jest tu według: F. Schwarz, *Wie sab*, s. 117.

autoportret. Prawdopodobnie posłużył się przy tym Gassendi amplifikacją, tak modną w XVII i XVIII wieku w pracach o tematyce historycznej — rozbudował skąpą wzmiankę, tworząc na jej kanwie wymyśloną przez siebie opowieść. Wzmianką tą był zapewne napis na strasburskim portrecie: *ex ipsius autographo depicta*; do słów tych dorobił opowiadanie o rzekomych dziejach „autoportretu”. W rzeczywistości pewne jest tylko, że Kopernik rysował mapy oraz wykonywał rysunki figur matematycznych w rękopisie *De revolutionibus orbium coelestium*. Natomiast problem, czy potrafił także rysować postać ludzką pozostaje do dziś nie rozwiązany; w każdym razie brak dowodów, by uprawiał rysunek czy malarstwo figuralne<sup>215</sup>.

Wzmianki w źródłach pisanych o zaginionym kopernikańskim „autographon”, którego kopia znajdowała się w posiadaniu kapituły fromborskiej jeszcze w 1581 i 1598 r. pochodziły z czasów późniejszych niż czas życia toruńskiego astronoma, zatem autorzy wzmianek mogli napis na wizerunku identyfikujący Kopernika — a wykonany przez twórcę wizerunku — brać za jego własnoręczny podpis.

Jeśli nawet *autographon* był wizerunkiem tylko własnoręcznie podpisanym przez osobę portretowaną, choć wykonanym przez kogoś innego, oznaczałoby to, iż portretowany aprobejuje wygląd swej osoby taki właśnie, jaki został ukazany na portrecie. Jednak

---

<sup>215</sup> H. Schmauch, *Cop(p)ernicus (Kopperrnigk) Nicolaus, Astro-nom*, [w:] *Neue Deutsche Biographie* (hrsg. v. der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften), Bd. III, Berlin 1957, s. 351.

w odniesieniu do kopernikańskich wizerunków trudno chyba przyjąć założenie, że to sam Kopernik aprobował stylizację siebie na postać Spalatina. Spalatin zapewne nie stanowił dla Kopernika autorytetu, na którym należałoby się wzorować. Działalność tego saskiego reformatora, obracająca się głównie w sferze problemów protestantyzmu, kontaktów z Lutrem i elektorem Fryderykiem Mądrym<sup>216</sup> nie była dla naszego astronoma — katolickiego kanonika — godna specjalnego zainteresowania i podziwu. Inaczej niewątpliwie odczuwali to protestanci, zwłaszcza w czasach nieco późniejszych, po połowie XVI w., kiedy nauka Lutra zdołała się już umocnić i rozszerzyć obszar swego zasięgu. Jest zatem prawdopodobne, że to Pirnesius widział w Spalatinie autorytet i że właśnie on — toruński lekarz — chcąc przysporzyć chwały Kopernikowi nadając mu jego działalność (w mniemaniu Pirnesiusa — działalność tylko regionalnej) szerszy wymiar — ustylizował go na postać w sferach protestanckich ogólnie znaną i bardzo cenioną.

Powiedziano już poprzednio, że w XVI wieku nie istniał w portretach *sensu stricto*, tj. przedstawiających określoną osobę, schemat postaci uczonego (jak również schemat przedstawicieli innych zawodów lub stanów). Jednak brak takiego schematu nie wykluczał w pewnych wypadkach dążenia do stylizacji portretowanego na jakąś sławną osobistość, której życiorysem lub cechami moralnymi czy intelektualnymi fundator portretu chciał obdarzyć postać portretowaną.

<sup>216</sup> I. Höss, op.cit., passim.

Portret miał zatem stwarzać aluzję fizycznym podobieństwem postaci portretowanej do wizerunków owego modelowego wzorca. Stylizacja taka mogła przybierać formy tym bardziej bezpośrednie i wyraziste, im większy odstęp czasowy dzielił postać portretowaną — czas jej życia — od przedstawiającego ją portretu. W miarę upływu lat rzeczywisty wygląd portretowanego zacierał się w świadomości otoczenia, łatwiej więc było narzucić widzom oglądającym portret wizję zaczerpniętą — choćby częściowo — z portretów innej osoby, z reguły także dawno zmarłej. Identyfikowanie portretowanego z postacią „historyczną” było szczególnie częste u protestantów, którzy w ten sposób chcieli sobie niejako wynagrodzić brak świętego patrona<sup>217</sup>. I ten właśnie ustylizowany na Spalatina wizerunek Kopernika mógł stać się pierwowzorem portretów kopernikańskich — z wyjątkiem strasburskiego, opartego na innym pierwowzorze.

\*

Kto był twórcą obrazu epitafijnego Kopernika? Malarz ów — tak jak większość malarzy cechowych tego czasu — nie pozostawił po sobie na obrazie żadnej sygnatury, umożliwiającej identyfikację jego osoby. Nie można go też zidentyfikować na podstawie źródeł pisanych.

Spośród badaczy zajmujących się — w ramach szerszych zagadnień — kopernikańskim epitafium

---

<sup>217</sup> B. Steinborn, op.cit., s. 12, w powołaniu na: F. Bucholz, *Protestantismus und Kunst in XVI Jahrhundert*, Leipzig 1928, s. 68 nn.

w Toruniu jedynie Schwarz, i to tylko w przypisie, wysuwa hipotezę, że obraz mógł wykonać Fabian Neisser<sup>218</sup>. Inni badacze najczęściej nie wypowiadają się na temat twórcy obrazu. Łobeski<sup>219</sup> przypuszcza, że obraz jest dziełem jakiegoś malarza toruńskiego. Pogląd o toruńskim pochodzeniu epitafium lansuje też Ottówna<sup>220</sup>, przypisując warsztatowi, który wykonał kopernikański obraz wykonanie kilku portretów mieszczan toruńskich oraz dwu obrazów epitafijnych: Sebastiana Trosta i rodziny von der Linde.

Z podobnymi opiniami trudno jednak zgodzić się bez zastrzeżeń. Przede wszystkim nie można stwierdzić związków obrazu epitafijnego Kopernika z obrazami na szesnastowiecznych epitafiach toruńskich — i to zarówno pod względem kompozycyjnym, jak i formy artystycznej. Obrazy w toruńskich epitafiach z XVI stulecia: Neisserów, Mochingerów i von der Linde z kościoła Panny Marii oraz Sebastiana Trosta z kościoła św. Jana zachowują w zasadzie tradycyjny schemat kompozycyjny; adoranci są usytuowani poniżej sceny religijnej wyobrażonej na obrazie — bądź to umieszczeni na dolnej części obudowy (Neisserowie, Mochingerowie, Trostowie), bądź wkomponowani w dolną część obrazu (rodzina von der Linde). Wyjątek stanowi poniekąd epitafium Krzysztofa Floriana z kościoła św. Jana, gdzie adorant, wkomponowany w obraz, został umieszczony w równoległej przestrzeni ze sceną religijną, choć usunięty na bok tej

<sup>218</sup> F. Schwarz, *Kopernikus-Bildnisse*, s. 156, przyp. 49.

<sup>219</sup> F. Łobeski, op.cit., nr 37, s. 291.

<sup>220</sup> A. Ottówna, op.cit. (cyt. za: M. Gąsiorowska, op.cit., s. 42).

sceny i ulokowany w wyodrębnionym wycinku krajobrazu. W przeciwieństwie do postaci Kopernika na jego epitafium, wszyscy adoranci na innych epitafiach toruńskich występują w pozie klęczącej. Specyficzną pozycję zajmuje epitafium Anny Pirnesius — brak tam w ogóle postaci adorującej.

W tradycyjnej twórczości epitafijnej adoranci, nawet jeżeli w czasie wykonywania epitafium należeli jeszcze do grona żyjących (np. rodzina osoby zmarłej), ukazywani byli zawsze w aspekcie ich przyszłej śmierci — w spotkaniu z Bogiem. Stąd rozbudowanie w obrazie epitafijnym sceny religijnej i podporządkowanie tej scenie postaci adorantów. Natomiast w epitafium Kopernika on sam jest najbardziej wyeksponowanym, najważniejszym elementem całej kompozycji; scena religijna została tu sprowadzona do jednego tylko — i to drugoplanowego — motywu: krucyfiksu z czaszką i piszczelem. Zatem portret Kopernika na obrazie epitafijnym należałoby zaliczyć raczej do twórczości portretowej *sensu stricto* niż do malarstwa epitafijnego.

Także w epitafium Anny Pirnesius rozbudowaną scenę religijną zastąpił jednoosobowy portret, z tą jednak różnicą w stosunku do kopernikańskiego epitafium, że zamiast osoby „ziemskiej” przedstawia postać wyjętą z chrześcijańskiej hagiografii — św. Hieronima. Z kolei na epitafium Hansa Ebenna z wrocławskiego kościoła św. Elżbiety obraz epitafijny jest tylko i wyłącznie portretem Marcina Lutera, czczonego przez protestantów jako twórcę nowej, „prawdziwej” religii. Taką postacią jak św. Hieronim czy Luter nie

był bynajmniej Kopernik; okazywana mu cześć nie posiadała żadnego zabarwienia religijnego.

Na toruńskim obrazie epitafijnym ze św. Hieronimem ukazano świętego w kontekście różnorodnych rekwizytów; ilość ich sprawia, że obraz ten można traktować jako stojący na pograniczu malarstwa rodzajowego, tak chętnie uprawianego w Niderlandach. Oczywiście w rekwizytach z obrazu epitafijnego Anny można się też dopatrywać symboliki związanej ze śmiercią (np. zgasła świeca w lichtarzu, zegar, nożyczki). Natomiast znaczenie wyraźnie symboliczne ma tam czaszka, na którą wskazuje palcem św. Hieronim; nadaje ona całej kompozycji wydźwięk wanitatywny. Tego właśnie wydźwięku brak w obrazie epitafijnym Kopernika; ukazane na nim przedmioty towarzyszące Kopernikowi — łącznie nawet z krucyfiksem — pełnią funkcję atrybutów służących do scharakteryzowania jego osoby. Stąd postać Kopernika na obrazie z epitafium kojarzy się bardziej z portretem świeckim osoby żyjącej niż z portretem adoranta — zmarłego lub oczekującego śmierci — w obrazach epitafijnych. Gdyby przyjąć, że czaszka i piszczel pod krzyżem — zdecydowanie silniej wyeksponowane niż w przedstawieniach Ukrzyżowania Chrystusa — nie miały być symbolami medycyny (a więc atrybutami Kopernika jako lekarza), lecz symbolizowały doczesne szczątki grzesznika Adama, to byłaby to aluzja współgrająca z tekstem sentencji umieszczonej na obrazie i kręgiem reprezentowanych przez nią problemów.

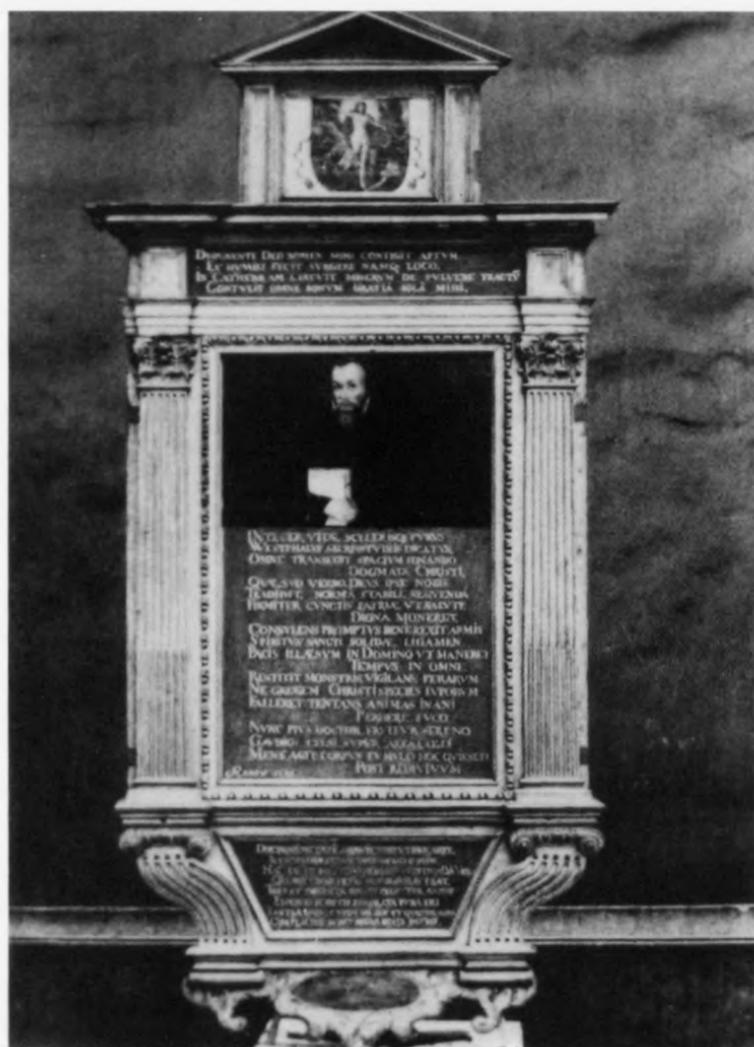
Epitafium kopernikańskie nie eksponuje śmierci osoby upamiętnianej, jest raczej pomnikiem dla uczczenia żyjącego człowieka.



Fot. 9. Epitafium Hansa Ebenna z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu. Fot. wg: B. Steinborn, *Malowane epitafia mieszczańskie na Śląsku w latach 1520–1620*, Roczniki Sztuki Śląskiej, t. IV, 1967



Fot. 9a. Epitafium Hansa Ebenna z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu. Rysunek wykonany przez M. Misztal



Fot. 10. Epitafium Johanna Westphala z kościoła św. Katarzyny w Hamburgu. Fot. wg: R. Klée Gobert, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Hamburg*, Bd. III, Hamburg 1968



Fot. 10a. Epitafium Johanesa Westphala z kościoła św. Katarzyny w Hamburgu. Rysunek wykonany przez M. Misztal



Fot. 11. Płyta nagrobna Kallimacha z kościoła dominikanów  
w Krakowie. Fot. wg: P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna*  
*Wita Stwosza*, Warszawa 1957



Fot. 12. Epitafium Haubolda von Schleinitz z kościoła św. Afry  
w Miśni. Fot. wg: H. C. v. Haebler, *Das Bild  
in der evangelischen Kirche*, Berlin 1957



Fot. 13. Nagrobek ścienny Hugona von Schönburg z kościoła  
św. Bartłomieja w Waldenbergu. Fot. wg: H. C. v. Haebler,  
*Das Bild in der evangelischen Kirche*, Berlin 1957

Trzeba jednak podkreślić, że już w XVI stuleciu, a zwłaszcza w jego drugiej połowie, istniały epitafia i nagrobki, w których na plan pierwszy wysuwa się postać „ziemska” — ta, której epitafium czy nagrobek są poświęcone, zaś motywy religijne zajmują tam miejsce drugoplanowe. Charakterystycznym przykładem takiego ujęcia jest płaskorzeźbione przedstawienie na epitafium Haubolda von Schleinitz, zmarłego w 1562 r., w kościele św. Afry w Miśni<sup>221</sup>. Główny akcent przedstawienia spoczywa na osobie von Schleinitza — wysuniętego do przodu, ujętego w pozie stojącej (!), zajmującego sobą całą wysokość kompozycji. Dopiero w tyle, za jego postacią, znajdują się małe scenki o tematyce religijnej: Grzech Pierworodny, Krucyfiks wraz ze stojącymi przy nim Pierwszymi Rodzicami i św. Janem Chrzcicielem, Wąż Miedziany, Mojżesz z tablicami Dziesięciorga Przykazań. Także scena Sądu Ostatecznego — choć górująca nad całością, bo umieszczona w zwieńczeniu epitafium — ma jednak zbyt małe rozmiary, by mogła konkurować z osobą von Schleinitza.

Bywa też tak, że adoranci, wysunięci na plan pierwszy, zasłaniają sobą motyw religijny, umieszczony w tyle (rzeźbiarskie epitafium rodziny Bothmerów z pierwszej połowy XVII w., z kościoła Archaniola Michała w Hildesheim<sup>222</sup>, gdzie szereg złożony z klęczących adorantów

<sup>221</sup> H. C. v. Haebler, *Das Bild in der evangelischen Kirche*, Berlin 1957, s. 26 i il. 13.

<sup>222</sup> A. Zeller, *Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover. II. Regierungsbezirk Hildesheim, 4. Stadt Hildesheim. Kirchliche Bauten*, Hannover 1911, s. 218 i Fig. 163.

zakrywa częściowo znajdującą się za nimi postać Chrystusa Bolesnego).

Bardziej zbliżony pod względem tematyczno-ikonograficznym do obrazu z kopernikańskiego epitafium jest rzeźbiarski nagrobek ścienny Hugona von Schönburg z kościoła św. Bartłomieja w Waldenbergu (Saksonia), wykonany w 1567 r. przez Krzysztofa Walthera<sup>223</sup>. Zmarły adoruje krzyż z wiszącym na nim Chrystusem, lecz podobnie jak to się dzieje na toruńskim epitafium Kopernika — osoba zmarłego, usytuowana na pierwszym planie, przytłacza swymi potężnymi rozmiarami wąty, choć dość wysoki, krucyfiks. W pozie von Schönburga zachowały się pewne elementy tradycyjnej pozy adoranta — zmarły wprawdzie nie klęczy całkowicie, lecz jednak przykłęka, zginając w kolanie prawą nogę; wydaje się też, że ma złożone dłonie. Za jego postacią — w tle — widnieją małe sceny: Chrzest Chrystusa i Ofiarowanie Izaaka. Inne sceny i postacie religijne znajdują się po bokach głównego pola kompozycji, na cokole i zwieńczeniu nagrobka.

Podobny do nagrobka Hugona von Schönburg schemat ikonograficzny i podobne ujęcie tego schematu prezentuje rzeźbiarskie epitafium nieznanego mężczyzny, datowane na końcowe lata XVI w., z kościoła Panny Marii w Gdańsku<sup>224</sup>. Wprawdzie adorant krucyfiksu

<sup>223</sup> H. C. v. Haebler, op.cit., s. 26 i il. 14. W napisie pod ilustracją nazwa miasta została podana błędnie — Waldenburg zamiast Waldenberg.

<sup>224</sup> W. Drost, *Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschätze* (Bau- und Kunstdenkmäler des deutschen Ostens, Reihe A: Kunstdenkmäler der Stadt Danzig, Bd. 4), Stuttgart 1963, s. 150 i Textabb. 55.

zachował tam w pełni tradycyjną dla adorantów pozę, niemniej jednak właśnie to on, a nie krucyfiks, stał się najważniejszym, najbardziej wyeksponowanym elementem całej kompozycji. Podobne zadanie jak półka z przyrządami astronomicznymi na obrazie epitafijnym Kopernika, pełni na epitafium gdańskim ława z leżącymi na niej książkami; w obu przedstawieniach są to przedmioty określające społeczno-zawodową pozycję portretowanych.

Bardziej radykalnym przejawem tendencji do pomniejszania w epitafium roli motywów sakralnych na rzecz wizerunków adorantów jest usuwanie tych motywów poza obręb głównego przedstawienia epitafijnego. Elementy sakralne lokuje się np. na obramieniu obrazu (mały obrazek z Chrystusem Zmartwychwstałym w zwieńczeniu obramienia na epitafium pastora Johanna Westphala, zmarłego w 1573 r., w kościele św. Katarzyny w Hamburgu<sup>225</sup>; obraz epitafijny wypełnia tam sam tylko portret Westphala wraz z inskrypcją).

Końcowym etapem tej linii rozwojowej epitafiów są takie epitafia, z których motywy religijne całkowicie wyeliminowano, pozostawiając tylko portret zmarłego.

W tej samej grupie przedstawień epitafijnych co portret Kopernika na jego toruńskim epitafium mieści się też portret Pirnesiusa na cokole obudowy obrazu. On także stanowi etap przejściowy do takich wizerunków portretowych, które są głównym elementem epitafiów.

<sup>225</sup> R. Klée Gobert (in Verbindung mit P. Wiek), *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Hamburg*, Bd. III: *Innenstadt die Hauptkirchen St. Petri, St. Katharinen, St. Jacobi*, Hamburg 1968, s. 140 i Abb. 155.

Sposób jego zakomponowania — postać ujęta w popiersiu, zwrócona lekko w bok, wpisana w medalion — zastał zaczerpnięty z płaskorzeźbionych portretów na sarkofagach antycznych<sup>226</sup>. Tak właśnie zakomponowane portrety epitafijne (*imagines clipeatae*) występują już w końcu XVI w. i upowszechniają się w XVII, a zwłaszcza w XVIII stuleciu, traktowane jako samodzielny, często jedyny motyw figuralny epitafium. O genezie ikonograficznej tego typu wizerunków, wywodzącej się z przedstawień dawnych adorantów, świadczy wspomniany portret Henryka Kramera na jego epitafium z gdańskiego kościoła św. Katarzyny — reliktem tradycyjnej pozy adoranckiej są złożone modlitewnie dłonie portretowanego.

Jeśli jednak rozpatrywać będziemy wizerunek Kramera na płaszczyźnie funkcji, jaką pełni w epitafium (a to samo dotyczy wizerunku Ebenna) — to okaże się, że funkcja ta jest inna niż wizerunku Pirnesiusa. Owe dwa pierwsze wizerunki były niejako „dodatkami” do obrazów o treści religijnej, zatem przedstawione na portretach osoby, mimo pozbawienia ich pozy adoranta, pełniły w istocie funkcję adoracyjną. Kogo natomiast miałby adorować Pirnesius? Czyżby taką samą jak on osobę „ziemską” — Kopernika? Odpowiedź na to pytanie zawiera tekst sentencji. Jest tam mowa o łasce, której udziela Chrystus, a ten, kto ją otrzymuje to grzesznik łotrowi równy. Tym grzesznikiem jest tak samo Pirnesius, jak i Kopernik — obaj

<sup>226</sup> T. Dobrzeńcki, *Geneza polskiego portretu trumiennego*, [w:] *Portret. Funkcja — forma — symbol. (Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1986)*, Warszawa 1990, s. 75 nn.

zrównani ze sobą w grzeszności. Grzech jednoczy ich wzajemnie i na tej właśnie platformie następuje jak gdyby zbratanie Kopernika — znakomitego lekarza i humanisty, otoczonego czcią — i skromnego „fizyka” miejskiego Pirnesiusa; w obliczu Boga nie ma między nimi różnicy.

To identyfikowanie się z postacią przedstawioną na obrazie epitafijnym cechuje Pirnesiusa także w odniesieniu do św. Hieronima w epitafium Anny Pirnesius. Jak wynika z tekstu sentencji, św. Hieronim — autor licznych prac filozoficznych — snuje na obrazie medytacje o śmierci, bo rozważania na ten temat uważa za najważniejsze zadanie filozofii. Również Pirnesius, doświadczony przez los zgonem ukochanej córki, pogrąża się w dociekaniach nad fenomenem śmierci, by zrozumiał jej sens poddać się z pokorą woli Bożej. Naturalnie protestant Pirnesius widział w św. Hieronimie tylko chrześcijańskiego filozofa, a nie obiekt religijnego kultu, jakim staje się każdy święty w świadomości katolików.

Dla renesansowych humanistów charakterystyczna była chęć utożsamiania się z postaciami wielkich ludzi przeszłości — czy była to przeszłość sprzed lat z górą tysiąca, jak w wypadku św. Hieronima, czy też zaledwie lat kilkudziesięciu, jak w odniesieniu do Kopernika.

\*

Spośród szesnastowiecznych epitafiów toruńskich najbliższe związki łączy epitafium Kopernika z epitafium Anny Pirnesius; odegrała tu niewątpliwie rolę ta

sama osoba fundatora. Wspomniano już, że do elementów wspólnych obu tym epitafiom należy miejsce usytuowania epigramu — nad obrazem na gzymsie obudowy (w odniesieniu do epigramu na epitafium kopernikańskim mowa oczywiście o jego usytuowaniu pierwotnym). Dalsza analogia pomiędzy tymi dwoma epitafiami to podobny rodzaj obudowy obrazu; spośród epitafiów toruńskich trzeba jeszcze zaliczyć do tej samej grupy obudowę epitafium Krzysztofa Floriana. Wszystkie trzy należą do typu zwanego ramą architektoniczną, charakterystycznego dla stylu renesansowego<sup>227</sup>. Wprawdzie w epitafium Anny Pirnesius ramie architektonicznej dodano po bokach uszaki, ale raczej chyba mają Held<sup>228</sup> i Dettloff<sup>229</sup> sugerując, że uszaki są dodatkiem późniejszym. Świadczy o tym zarys ich krawędzi, wygięty faliście, a także malowany na uszakach ornament przestylizowany w duchu manierystycznym. Taka właśnie manierystyczna stylizacja cechuje też malowane motywy wazonów z kwiatami, zdobiące imposty pilastrów po bokach obrazu epitafijnego. Również na obudowie obrazu w epitafium Kopernika widniały niegdyś malowane wazony z kwiatami, umieszczone w płycinach pod bazami pilastrów. Zapewne motyw ten należał w epitafium kopernikańskim do warstwy polichromii pierwotnej i w związku z tym utrzymany był w stylu renesansowym. Natomiast

---

<sup>227</sup> B. Steinborn, op.cit., s. 32. W odniesieniu do epitafium Krzysztofa Floriana: J. Kruszelnicka, *Epitafium Krzysztofa Floriana*, s. 136 n.

<sup>228</sup> J. Held, *Dürers Wirkung auf die niederländischen Kunst seiner Zeit*, Haag 1931, s. 139.

<sup>229</sup> S. Dettloff, op.cit., s. 62, przyp. 2.

w odniesieniu do epitafium Anny Pirnesius można przypuszczać, że wazony z bukietami kwiatów zostały wtórnie naniesione na obudowę — w miejsce polichromii pierwotnej — podczas jakiejś renowacji związanej z dodaniem uszaków.

Malowane ornamenty na trzonach pilastrów mają we wszystkich trzech epitafiach: Mikołaja Kopernika, Anny Pirnesius i Krzysztofa Floriana charakter renesansowy, choć na każdym z tych epitafiów inny jest rodzaj ornamentu i inne jego zakomponowanie. Rodowód ornamentu na epitafium Kopernika — festonów złożonych z kwiatów — da się wyśledzić: wzory zaczerpnięto prawdopodobnie z twórczości ornamentальной Antonio Fantuzziego (ok. 1540)<sup>230</sup>. Jeśli zaś idzie o epitafium Anny Pirnesius, to podobny kształt zwieńczenia obudowy obrazu — trójkątny, obrzeżony listwą — wraz z motywem umieszczonych na nim masek ludzkich widnieje na miedziorycie ze sceną o tematyce antycznej, ujętą w obramienie naśladowujące konstrukcję architektoniczną; miedzioryt wykonano około 1540 r. według rysunku Leonarda Thiry<sup>231</sup>.

W odniesieniu do obudowy obrazów w epitafiach Anny Pirnesius i Mikołaja Kopernika trzeba chyba zgodzić się z opinią Matusiak–Tusiackiej<sup>232</sup> i Flika<sup>233</sup>, że

<sup>230</sup> R. Berliner, G. Egger, *Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 19. Jahrhunderts*, München 1981, Bd. 1, s. 47 n., Bd. 2, ryc. 291.

<sup>231</sup> Ibid., Bd. 1, s. 57, Bd. 2, ryc. 426.

<sup>232</sup> Z. Matusiak–Tusiacka, Ramy epitafiów z okresu późnego renesansu i manieryzmu, maszynopis pracy magisterskiej złożonej w 1969 r. na Wydziale Sztuk Pięknych UMK, s. 19, 36, 75, 88, 98 nn.

<sup>233</sup> J. Flik, *Najnowsze badania*, s. 102 n.; idem, *Toruńskie portrety*, s. 107, przyp. 24.

obie obudowy wykonano w tym samym warsztacie — być może krakowskim, jak sądzi Matusiak–Tusiacka<sup>234</sup>.

Natomiast autorstwa obrazów epitafijnych nie można przypisać jednemu malarzowi — tak bardzo różny jest ich poziom artystyczny oraz forma artystyczna. Być może tę ostatnią dałoby się wyjaśnić wolą fundatora, który zapewne wskazał malarzom konkretne pierwowzory, należące do dwu różnych kierunków w sztuce: cranachowski drzeworyt dla obrazu w epitafium Kopernika i *Medytującego św. Hieronima* pędzla Albrechta Dürera dla epitafium Anny Pirnesius, ale naśladowanie tych pierwowzorów nie tłumaczy różnicy w poziomie wykonania dzieł. Obraz epitafijny Anny Pirnesius prezentuje poziom znacznie wyższy; znać tu rękę dobrze wyszkolonego artysty, który przetworzył durerowskie dzieło w duchu malarstwa niderlandzującego. Słuszna chyba jest hipoteza Dettloffa<sup>235</sup> i Flika<sup>236</sup>, że twórcą obrazu był malarz niderlandzki, wyszkolony na sztuce antwerpskiej, ale pracujący być może w Toruniu. Większość toruńskich obrazów epitafijnych powstała pod wpływami niderlandzkimi, nie można ich jednak przypisać autorowi obrazu w epitafium Anny Pirnesius — zbyt różna jest indywidualność twórcza. Obraz epitafijny Kopernika nie jest inspirowany wpływami formy niderlandzkiej, nie ma też cech formy malarskiej Cranacha, choć treść ikonograficzną

<sup>234</sup> Z. Matusiak–Tusiacka, op.cit., s. 88. Natomiast S. Dettloff, op.cit., s. 59, 61, przypuszcza, że obudowa obrazu w epitafium Anny Pirnesius została wykonana w warsztacie toruńskim według projektu twórcy obrazu.

<sup>235</sup> S. Dettloff, op.cit., s. 61.

<sup>236</sup> J. Flik, *Wpływy niderlandzkie*, s. 373.

i wzór kompozycyjny czerpał z twórczości tego artysty. W ogóle trudno go zakwalifikować do dzieł jakiejś określonej szkoły malarskiej; jego forma artystyczna jest tak uproszczona, że zatracają się w niej odrębności poszczególnych szkół. Rozwiane perizonium ukrzyżowanego Chrystusa, potęgujące dramatyzm cranachowskich krucyfiksów, w krucyfiksie z kopernikańskiego obrazu zostało sprowadzone do schematycznego owinięcia bioder. Czaszka i piszczel pod krzyżem nie dodają ekspresji portretowanej postaci, jak to jest w epitafium Anny Pirnesius; nie są w ogóle kompozycyjnie związane z osobą portretowanego, stanowią osobny element plastyczny. Także krajobraz za oknem, schematycznie potraktowany, nie mieści się w konwencji żadnego określonego kierunku w ówczesnym malarstwie. Sama postać Kopernika, choć ubiorem, fryzurą, a nawet fizjonomią przypomina postać Spalatina z cranachowskiego drzeworytu, ma niewiele wspólnego z twórczością Cranacha. Wprawdzie tak jak w portretach tego artysty rysy twarzy i sylwetka portretowanego ciągnięte są na kopernikańskim portrecie ostrą, cienką linią, bez posługiwania się modelującym światłowieniem, ale twarzy Kopernika brak scalenia poszczególnych jej fragmentów w jedną całość. Wszystko wydaje się tu osobne, jakby egzystujące samo dla siebie: oczy, nos, usta, broda, czoło, policzki. Taki sposób przedstawiania ludzkiej twarzy wywodzi się jeszcze z czasów średniowiecza<sup>237</sup>. Jednakże twórca kopernikańskiego obrazu epitafijnego nie kierował się chyba zamiarem nawiązania do średniowiecznej tradycji

---

<sup>237</sup> S. Zahorska, *Dzieje malarstwa polskiego*, [w:] *Wiedza o Polsce*, t. II, Warszawa (b.r.), s. 609.

malarskiej, by uwidocznic „dawność” życia Kopernika. Najprawdopodobniej decydował tu inny powód — nieumiejętność prawidłowego przedstawienia fizjonomii ludzkiej.

Natomiast twarz Kopernika na strasburskim portrecie — obecnie podobna do twarzy na epitafijnym portrecie toruńskim — powstała zapewne w wyniku XIX-wiecznego przemalowania portretu, kiedy to świadomie dążono do ustylizowania wizerunku naszego astronoma na malarstwo „dawne” — ów kopernikański *autographon*. Za wierną kopię owego „autographonu” prawdopodobnie nie uznawano wówczas portretu ze strasburskiej katedry, mimo iż napis na nim informował, że jest taką właśnie kopią. Zbyt różnił się jednak wygląd Kopernika na obrazie ze Strasburga od większości wizerunków kopernikańskich, by nie wątpiono w prawdziwość informacji zawartych w napisie; doprowadziło to do „poprawienia” dzieła Stimmera.

Batowski<sup>238</sup> podkreśla różnicę poziomu artystycznego obrazu z Kopernikiem na zegarze astronomicznym w Strasburgu w stosunku do innych obrazów z tegoż zegara, wykonanych przecież przez tego samego artystę — Tobiasza Stimmera; różnica wypada na niekorzyść portretu Kopernika. Fakt ten tłumaczy Batowski chęcią wiernego naśladowania przez Stimmera kopernikańskiego „autographonu”, podczas gdy w odniesieniu do pozostałych obrazów artysta mógł swobodnie posługiwać się własną manierą malarską.

Reasumując niniejsze wywody trzeba chyba stwierdzić, że kopernikański obraz epitafijny został wyko-

---

<sup>238</sup> Z. Batowski, op.cit., s. 18 n.

nany przez jakiegoś malarza o nierównym poziomie artystycznym — bardziej biegłego w odtwarzaniu fizjonomii ludzkiej (choć na sposób jeszcze średnio-wieczny) niż elementów sztafażu. Czy był to malarz toruński? Flik<sup>239</sup> kwestionuje istnienie w Toruniu u schyłku XVI w. malarzy miejscowych. Udowadnia, że wśród toruńskich obrazów o tematyce portretowej nie można znaleźć choćby dwu dzieł malowanych przez tego samego artystę. Ta niemożność wyodrębnienia wśród portretowej spuścizny malarskiej owego czasu grupy obrazów powstałych w jednym warsztacie świadczy, że obrazy zamawiano u różnych malarzy, rekrutujących się spoza środowiska toruńskiego.

Być może po nieudanym doświadczeniu z malarzem kopernikańskiego obrazu Melchior Pirnesius uznał, że dla epitafium jego córki stosowniejszy będzie obraz wykonany przez innego malarza, i to takiego, który tworzy w duchu modnej podówczas sztuki niderlandyzującej.

A jednak obraz w epitafium kopernikańskim odgrywa wśród XVI-wiecznych toruńskich obrazów epitafijnych rolę wiodącą pod względem zaawansowania ikonograficzno-kompozycyjnego. Decyduje o tym pozbawienie Kopernika tradycyjnej pozy adoranta i dominacja jego postaci nad motywem religijnym, dzięki czemu obraz epitafijny staje się w gruncie rzeczy portretem świeckim. Kontekst tego portretu — wnętrze pokoju wraz z krajobrazem widniejącym za oknem — został także zapożyczony z portretów o charakterze

---

<sup>239</sup> J. Flik, *Toruńskie portrety*, s. 11, 103; idem, *Portret Mikołaja Kopernika*, s. 9, 14.

świeckim. Wprawdzie w podobnym kontekście ukazano też św. Hieronima na obrazie epitafijnym Anny Pirnesius, ale tam schemat przedstawienia został zaczerpnięty tylko pośrednio ze świeckich wizerunków portretowych — przez *Medytującego św. Hieronima* pędzla Albrechta Dürera.

Co się tyczy schematu kompozycyjnego portretu Pirnesiusa na cokole obudowy, to stanowi on — jako jedyny w Toruniu — zapowiedź przyszłych *imagines clipeatae*.

W obrazie z kopernikańskiego epitafium zaczerpnięcie zasadniczego schematu ikonograficznego z dzieła Łukasza Cranacha Starszego, jak również czerpanie z twórczości tego artysty pewnych motywów plastycznych mieści się w orbicie cranachowskich wpływów, oddziaływających na malarstwo polskie w XVI wieku<sup>240</sup>. Wpływy te nie omijają też malarstwa toruńskiego, realizując się w niektórych portretach świeckich<sup>241</sup>. Jeśli zaś idzie o obrazy epitafijne w Toruniu, to powiązania z twórczością Cranacha wykazuje — oprócz obrazu z epitafium Kopernika — tylko obraz z epitafium Krzysztofa Floriana, lecz w tym ostatnim obrazie związki te są znacznie wyraźniejsze, manifestując się

<sup>240</sup> W. Drecka, *Polskie Cranachiana*, Biuletyn Historii Sztuki, R. XVI, 1954, nr 1; M. Walicki, op.cit., s. 45 nn.; H. Kozakiewiczowa, *Renesans i manieryzm w Polsce*, Warszawa 1978, s. 56.

<sup>241</sup> G. Chmarzyński, op.cit., s. 536; idem, *Sztuka*, [w:] *Słownik geograficzny państwa polskiego i ziem historycznie z Polską związanych*, pod. red. S. Arnolda, t. I: *Pomorze Polskie, Pomorze Zachodnie, Prusy Wschodnie*, Warszawa [1936], szp. 388; M. Gąsiorowska, op.cit., s. 41.

poprzez formę malarską<sup>242</sup>. Jednakże oparcie na wzorach cranachowskich plasuje obydwie te dzieła w przebrzmiałym już nurcie; przeszłość malarstwa epitafijnego w Toruniu należała do stylu niderlandyzującego.

Charakter anachroniczny w stosunku do czasu swego powstania ma obudowa obrazu — i to zarówno jej konstrukcja utrzymana w typie renesansowej ramy architektonicznej, jak i zdobiący ją renesansowy ornament. W obrębie stylu renesansowego mieszczą się też obudowy obrazów w epitafiach Krzysztofa Floriana i Anny Pirnesius. Natomiast pozostałe XVI-wieczne epitafia toruńskie: Sebastiana Trosta, Neisserów, Mochingerów, von der Linde mają obudowy wykonane według reguł stylu manierystycznego (choć stopień ich stylowego zaawansowania jest niejednakowy).

Także treść sentencji na epitafium Kopernika wyraza z ducha dawnej tradycji. Oparcie jej tekstu wyłącznie na aluzji do sceny zawartej w Ewangelii sprawia, że nie różni się ona treściowo od sentencji wywodzących się ze średniowiecznych jeszcze inskrypcji epitafijnych. Kierunek nowatorski prezentuje na gruncie toruńskim sentencja na epitafium Krzysztofa Floriana, z odniesieniami do mitologii antycznej i filozofii platońskiej; odniesienia te zresztą znajdują wyraz również w niektórych elementach ikonograficznych obrazu epitafijnego. W tym ostatnim epitafium wplatanie do tekstu sentencji pewnych elementów treściowych na temat

<sup>242</sup> J. Kruszelnicka, *Epitafium Krzysztofa Floriana*, s. 152 nn.; autorka sądzi, że w obrazie widoczne są również wpływy Łukasza Cranacha Młodszego.

zasług zmarłego stanowi zapowiedź przyszłych inskrypcji epitafijnych, pozbawionych rozbicia na sentencję i epigram<sup>243</sup>.

Jeśli idzie o sposób umieszczenia sentencji na kopernikańskim epitafium — ułożenie inskrypcji na namalowanej tablicy wkomponowanej w obraz — to choć lokalizacja taka stanowi wyjątek wśród toruńskich epitafiów nie można uznać jej za etap, pośredni lub końcowy, w plastycznych kompozycjach tekstów epitafijnych. Kompozycja taka ma wprawdzie rodowód szesnastowieczny (napisy na cranachowskich obrazach), ale nie posiada dalszego ciągu — urywa się wraz z wpływami dzieł Cranacha w drugiej połowie XVI w.<sup>244</sup>

\*

---

<sup>243</sup> Ibid., s. 140 nn.

<sup>244</sup> K. E. Meier, *Fortleben der religiös-dogmatischen Kompositionen Cranachs in der Kunst des Protestantismus*, Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 32, 1909, s. 419 nn.; N. v. Holst, *Die ostdeutsche Bildnismalerei des 16. Jahrhunderts*, Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 1, H. 1, Leipzig [1932], s. 25, wyraża pogląd, że twórczość Łukasza Cranacha Starszego miała wpływ na malarstwo Europy środkowo-wschodniej jeszcze w końcu XVI w., a nawet później; autor ten nie porusza jednak problemu lokowania sentencji lub innych napisów na obrazach. Na obrazie z ok. 1600 r. pędzla Antoniego Möllera *Alegoria Sprawiedliwości* (zapewne z ratusza Głównego Miasta w Gdańsku, obecnie w Muzeum Narodowym w tym mieście) prostokątna, biała tablica z napisem została wkomponowana w ukazaną tam scenę — repr.: T. Grzybkowska, *Złoty wiek malarstwa gdańskiego na tle kultury artystycznej miasta 1520–1620*, Warszawa 1990, il. 126.

Toruńskie epitafium Kopernika nie dotrwało do naszych czasów w swym pierwotnym stanie. Zmiany, które przechodziło w ciągu czterech wieków istnienia były związane z mentalnością inicjatorów tych zmian, owa zaś mentalność wynikała z ówczesnych stosunków społecznych i trendów kulturowych.

Fundator epitafium, Melchior Pirnesius — humanista i zarazem lekarz miejski, pragnął zmanifestować swe humanistyczne nastawienie przez uczczenie sławnego humanisty Kopernika, z którym tym łatwiej mógł się identyfikować, że był on — podobnie jak sam Pirnesius — lekarzem. Cześć dla Kopernika wyraził w sposób, jaki był wtedy w Europie północnej ogólnie praktykowany — ufundował Kopernikowi epitafium w kościele. Wprawdzie we Włoszech w epoce renesansu istniały już pomniki znakomitych osobistości lokowane poza kościołem, na placach miejskich, ale do krajów położonych na północ od Alp zwyczaj ten, zaczerpnięty z kultury antyku, na ogół nie zdążył jeszcze dotrzeć<sup>245</sup>; oddawanie hołdu musiało się odbywać w otoczce religijnej.

W początkach XVII w., gdy symultaniczny dawniej — protestancko-katolicki — kościół św. Jana w Toruniu stał się kościołem jezuickim, gospodarze jego, jezuiti, okazali zainteresowanie pamiątką po Koperniku. Kult toruńskiego uczonego coraz bardziej przybierał na sile w skali europejskiej, a jednocześnie coraz wyraźniejsza stawała się jego pozycja jako przede wszystkim astronoma. Dla jezuitów była ponadto ważna

---

<sup>245</sup> Do wyjątków należy zaliczyć pomnik z ok. 1240 r. cesarza Ottona na placu przed ratuszem w Magdeburgu.

w dobie szerzącej się Reformacji przynależność Kopernika do katolickich sfer kościelnych. W tej sytuacji podjęto renowację kopernikańskiego epitafium, przy okazji zmieniając akcenty w upamiętnieniu osoby Kopernika — z lekarza stał się astronomem.

Wzgląd na sławę otaczającą imię toruńskiego uczonego spowodował podjęcie następnej restauracji; stało się to w 1733 r. z inicjatywy Jakuba Kazimierza Rubinkowskiego. Rubinkowski nie zaniedbał uwiecznienia przy tej sposobności również swojej osoby — dodał do epigramu tekst informujący o restauracji i własnej roli w tym przedsięwzięciu. Restauracja kopernikańskiego epitafium była zresztą tylko jednym z przejawów działalności Rubinkowskiego w zakresie upamiętniania znakomitych osobistości za pomocą sztuk plastycznych; fundował przecież epitafium króla Jana III i portrety mistrzów krzyżackich. Fundacje te dawały mu możliwość przekazania potomnym także swojego nazwiska<sup>246</sup>.

Restauracja Rubinkowskiego, polegająca na odnowieniu epitafium i nowych doń dodatkach, była w dziejach tego obiektu ostatnim przejawem takiego sposobu uczczenia Kopernika. W dobie Oświecenia rosnący kult historii Polski i związanych z tą historią zabytków nie pozwalał już na zmianę ich wyglądu; chciano, by zabytek dokumentował epokę, w której powstał. Zatem dla oddania czci Kopernikowi musiano szukać nowych form, i to — zgodnie z tradycjami panującymi w tych czasach — form raczej nie związanych z miejscami kultu religijnego. Sięgnięto zatem do wzorów

---

<sup>246</sup> Z. Kruszelnicki, *Historyzm w sztuce Torunia*, s. 51 nn.

z terenu Europy Zachodniej, gdzie czczono sławne osobistości wznosząc im pomniki w miejscach publicznych. W taki właśnie sposób zamierzano uczcić Kopernika także w Toruniu, jednakże realizacja tych zamierzeń — trwających od 1766 r. — nastąpiła dopiero w 1853 r.<sup>247</sup>

W 1870 roku, a więc na krótko przed obchodami 400-lecia urodzin Mikołaja Kopernika, kopernikańskie epitafium znalazło się znów w centrum zainteresowań. Podjęto jego restaurację, ukierunkowaną jednak inaczej niż w ubiegłych stuleciach. Zgodnie z tendencjami historyzującymi potraktowano je jako dokument epoki, w której zostało wykonane, nie wchodziło więc w grę dodawanie jakichś nowych elementów. Natomiast dążono do oczyszczenia obrazu z naleciałości powstałych — jak wówczas sądzono — podczas restauracji Rubinkowskiego w 1733 r. Zabiegi te nie spowodowały większych zmian w wyglądzie obrazu; pozostawiono również napisy upamiętniające restaurację Rubinkowskiego.

Następna z kolei restauracja wiązała się z rocznicą 500-lecia urodzin Kopernika. Wytyczne prace konserwatorskich, prowadzonych przy epitafium przez Toruński Oddział Pracowni Konserwacji Zabytków, wynikały z przyjętych dziś generalnie poglądów na twórczość epitafijną. Nie lekceważąc bynajmniej wartości dokumentarno-historycznej epitafiów traktuje się je jako dzieła sztuki. Stąd — w trosce o zachowanie autentyczności obiektu — tylko wyjątkowo stosuje się

---

<sup>247</sup> H. Załęska, op.cit.; S. Kalembka, *Toruńskie pomniki Kopernika*, [w:] *Artyści w dawnym Toruniu*, pod red. J. Poklewskiego, Warszawa-Poznań-Toruń 1985, s. 188 nn.

rekonstrukcję istniejących niegdyś, a później zniszczonych fragmentów dzieła. Jeśli zaś istnieją wskazania do odsłonięcia dawnych warstw malarskich spod późniejszych przemalowań, to baczy się pilnie, by zabieg ten nie spowodował zatury walorów estetycznych obiektu. Przy konserwacji kopernikańskiego epitafium uznano za wskazane, by skoncentrować się na pracach zachowawczych, bez prób przywracania pierwotnej wersji epitafium<sup>248</sup>. Istnienie owej pierwotnej wersji oraz zmian, jakie ta wersja przechodziła ukazały przeprowadzone wówczas, przede wszystkim przez Józefa Flika, badania technologiczne. Na kanwie tych właśnie badań zostały oparte niektóre aspekty niniejszej pracy, a ich szczegółowe uzasadnienie znajdujemy w tej publikacji w części dotyczącej technicznego wykonania epitafium.

---

<sup>248</sup> Za udzielenie mi konsultacji w sprawie wytycznych, jakimi kierował się Toruński Oddział PKZ przy przeprowadzaniu konserwacji kopernikańskiego epitafium składam podziękowanie Panu mgr. Zbigniewowi Nawrockiemu.

## CZĘŚĆ II

### Technologia i technika malarska

#### Stan badań

W 1972 r., na rok przed pięćsetną rocznicą urodzin astronoma, przeprowadziłem badania rentgenowskie oraz mikrochemiczne toruńskiego epitafium Mikołaja Kopernika, które pozwoliły na wyciągnięcie pierwszych wniosków dotyczących pierwotnego wyglądu epitafium (wzmianki na ten temat zamieściłem w artykule poświęconym portretowi Mikołaja Kopernika z Muzeum Okręgowego w Toruniu<sup>1</sup>). W tym samym czasie w Pracowniach Konserwacji Zabytków w Toruniu epitafium poddano zabiegom konserwatorskim oraz badawczym pod kierunkiem konserwatora Huberta Drązkowskiego. Wykonane odkrywki w warstwie malarskiej potwierdziły wyniki badań rentgenowskich dotyczące

---

<sup>1</sup> J. Flik, *Najnowsze badania portretu Mikołaja Kopernika ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu*, Rocznik Muzeum w Toruniu, t. V, 1973, s. 96-105.

przemalowania obrazu oraz obudowy epitafijnej<sup>2</sup>. W latach 1988–1991 w ramach podprogramu A RPBP I. 11 (Naukowe Podstawy Ochrony i Konserwacji Dzieł Sztuki oraz Zabytków Kultury Materialnej) zbadano materiały i technikę siedmiu epitafiów z drugiej połowy XVI wieku z kościołów św. Janów oraz Najświętszej Marii Panny w Toruniu<sup>3</sup>. W 1993 r. w opublikowanych materiałach sprawozdawczych z realizacji (w l. 1988–1990) podprogramu A RPBP I. 11 zamieszczono krótkie opracowanie dotyczące techniki wykonania czterech epitafiów z drugiej połowy XVI w. z kościoła katedralnego św. Janów w Toruniu<sup>4</sup>. W tym samym roku w czeskim roczniku konserwatorskim ukazał się krótki artykuł na temat techniki malarstwa epitafijnego z drugiej połowy XVI wieku, gdzie omówiono siedem epitafiów z kościołów św. Janów i NMP w Toruniu, w tym także epitafium M. Kopernika<sup>5</sup>. Temat ten został zreferowany przez piszącego te słowa w 1992 roku w Pradze na międzynarodowej konferencji poświęconej technologii sztuk plastycznych w centralnej Europie.

<sup>2</sup> L. Bliskowski, H. Drążkowski, Dokumentacja konserwatorska epitafium M. Kopernika z kościoła św. Janów w Toruniu, PKZ, Toruń 1973 (maszynopis).

<sup>3</sup> J. Flik, E. Mirowska, Sprawozdanie z przeprowadzonych badań „Epitafia toruńskie z 2 poł. XVI wieku (materiały i techniki malarskie)”, Toruń 1989–1991 (maszynopis).

<sup>4</sup> J. Flik, E. Mirowska, *Epitafia toruńskie z 2 poł. XVI wieku z kościoła katedralnego św. Janów w Toruniu. Cz. I (materiały i techniki)*, [w:] *Naukowe podstawy ochrony i konserwacji dzieł sztuki oraz zabytków kultury materialnej*, Toruń 1993, s. 122–129.

<sup>5</sup> J. Flik, *Malirska technika epitafu z konce 16 století*, [w:] *Technologie artis*, t. 3, Obelisk, Praha 1993, s. 90–96.

W 1995 r. w materiałach sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, która odbyła się w grudniu 1992 roku w Toruniu, opublikowano artykuł na temat wpływów niderlandzkich na technikę toruńskiego malarstwa z końca XVI wieku<sup>6</sup>.

W wymienionych publikacjach stwierdzono, że większość toruńskich obrazów epitafijnych namalowano według zasad malarstwa niderlandzkiego. Poszczególne obrazy mimo cech wspólnych, typowych dla malarstwa szesnastowiecznego, mają także pewne znamiona indywidualne, związane przede wszystkim z modyfikacją zastosowanych odmiennych spoiw (np. olejnych zamiast temperowych) już w warstwach podmalowań. Różnice polegają też na tym, że niekiedy dokonywano zmian w uszeregowaniu warstw malarских, wbrew ówczesnym przepisom. Użyte materiały nie odbiegają od norm stosowanych w północnym malarstwie szesnastowiecznym. Godny podkreślenia jest fakt, że w tak liczonym zespole obrazów z jednego okresu znajdują się zaledwie dwa, które mógł wykonać ten sam autor, mianowicie Fabian Neisser, malarz toruński. Chodzi o portrety Marcina Mochingera z około 1594 r. — jeden znajduje się w Muzeum w Toruniu, drugi w epitafium w kościele NMP w Toruniu. Badania fakturalne wykazały, że każdy z pozostałych obrazów wykonał inny malarz. Może to oznaczać, że większość obrazów zrealizowano poza Toruniem.

---

<sup>6</sup> J. Flik, *Wpływy niderlandzkie na technikę toruńskiego malarstwa portretowego i epitafijnego z końca XVI wieku*, [w:] *Niderlandyzm w sztuce polskiej*, Warszawa 1995, s. 365–385.

## Budowa techniczna w świetle badań technologicznych

Epitafium kopernikańskie ma dwa obrazy: dolny, z postacią Mikołaja Kopernika, z 1580 r., oraz górny, w zwieńczeniu, przedstawiający króla Jana Olbrachta, z początku XVII wieku. Obrazy osadzone są w ozdobnej obudowie z malowanymi symbolami astronomicznymi, girlandami oraz napisami (fot. 14–15).

Portret Mikołaja Kopernika namalowano na podobrazii dębowym o wymiarach 95 × 80 × 1 cm, składającym się z trzech desek sklejonych na styk klejem glutynowym<sup>7</sup>. Deski dodatkowo wzmocniono dwiema szponkami wpuszczonymi na tzw. jaskółczy ogon (fot. 16). Brzegi desek sfazowano na głębokość 4 cm, a ich powierzchnię wyrównano przy użyciu półokrągłego dłuta. Powierzchnia odwrocia ma kolor ciemnobrązowy wskutek impregnacji pokostowej.

Portret Jana Olbrachta wykonano na podobrazii dębowym w kształcie półkola o wymiarach 36,2 × 73,5 × 1,8 cm, składającym się z dwóch desek sklejonych poziomo na styk klejem glutynowym. Powierzchnia odwrocia ma jasny kolor i wygładzona została szerszym

---

<sup>7</sup> Analizę anatomiczną drewna z epitafium przeprowadził dr J. Berndt z UMK w Toruniu.

---

Fot. 14. Epitafium Mikołaja Kopernika z katedry św. Janów w Toruniu. Numeracją od 1 do 8 zaznaczono miejsca pobrania prób do badań mikrochemicznych i stratygraficznych. Fot. W. Górski



FLORIS PRINCEPS & DESPOTUS ATHELIS TORONIA  
APPELATA HIC TORONIA MORI PRAD 1500 DIEBUS ET A DIEBUS  
VISCERIBUS SEPULTA CORPUS CRACO TRANSE AD REG AVII



NOBILIS PALOGRADE PUGATO  
VENARI PETRUS NEL POSTERI 2409  
IN CIMO DENO REFINO LITRANI  
SE TAVUS ORLO

NOBILIS COPERNICUS TORONIA ABSOLUTUS  
SIBI ET PATRIBUS SUIS ET SUIS ALIISQUE TANTUM  
SIBI ET PATRIBUS SUIS ET SUIS ALIISQUE TANTUM  
SIBI ET PATRIBUS SUIS ET SUIS ALIISQUE TANTUM  
SIBI ET PATRIBUS SUIS ET SUIS ALIISQUE TANTUM  
SIBI ET PATRIBUS SUIS ET SUIS ALIISQUE TANTUM

QUI SE CENSUS VIMPIRE ET IN COPERNICUS DRE  
SIBI ET PATRIBUS SUIS ET SUIS ALIISQUE TANTUM  
SIBI ET PATRIBUS SUIS ET SUIS ALIISQUE TANTUM  
SIBI ET PATRIBUS SUIS ET SUIS ALIISQUE TANTUM  
SIBI ET PATRIBUS SUIS ET SUIS ALIISQUE TANTUM  
SIBI ET PATRIBUS SUIS ET SUIS ALIISQUE TANTUM

ATQUE IN AMPHORENI TAVI XVIII GLORIAM  
DITTI ET A DIEBUS SUIS TORONIA TORONIA



Fot. 15. Portret epitafijny Mikolaja Kopernika. Fot. W. Górski.

dłutem półokrągłym. Jak widać, sposób opracowania desek różni się od tego, jaki zastosowano w podobrazii portretu astronoma.

Obudowa epitafium, o wymiarach 192 × 117 cm, wykonana została z drewna sosnowego. Z tego samego materiału zrealizowano w 1733 r. z inicjatywy Jakuba Kazimierza Rubinkowskiego tablicę z wierszem mającym wymiary 38 × 106 cm, podwieszoną pod konsolami podtrzymującymi epitafium.

### **Badania stratygraficzne, mikrochemiczne oraz sposób malowania**

**Obraz z postacią Mikołaja Kopernika.** Do badań pobrano ogółem osiem próbek, w tym pięć z obrazu oraz trzy z obudowy. Miejsca pobrania zaznaczono na fot. 14, kolejno numerując je od 1 do 8. Z pobranych próbek wykonano przekroje, które ilustrują rys. 1–8, oraz przeprowadzono badania mikrochemiczne.

**Zaprawa.** Jest to zaprawa kredowa o spoiwie z kleju glutynowego, cienka (o grubości nie przekraczającej 30 mikronów), barwy białej o odcieniu żółto-brązowym, trójwarstwowa, o strukturze porowatej. Zbyt słabe przklejenie zaprawy spowodowało, że jest ona prawie w całości przesycona olejnym spoiwem imprimatury.

**Rysunek.** Został opracowany na zaprawie cienkim pędzlem czarną farbą o spoiwie wodnym (prawdopodobnie białko jaja) i jest widoczny głównie w partiach karnacyjnych w miejscach chłodnych półtonów.

**Imprimatura.** Olejna imprimatura o zabarwieniu żółto-brązowym, grubości 8 mikronów, ze związkami ołowiu mającymi przyspieszać jej wysychanie, występuje na całej powierzchni obrazu i stanowi podkład pod warstwę podmalowania w kolorze szarym, o grubości 15–17 mikronów (tłusta emulsja). W skład tej warstwy wchodzi takie pigmenty, jak biel ołowiana oraz nie-liczne cząsteczki czerni roślinnej. Szara warstwa o prawie jednolitej grubości stanowiła tło, na którym wykonano właściwe podmalowanie obrazu opracowane metodą rozjaśniania, czyli podwyższania światel i pół-tonów białą farbą olejną odpowiednio rozrzedzoną. Ten grisailowy modelunek jest częściowo widoczny na zdjęciach rentgenowskich, które ukazują kształty anatomiczne twarzy i dłoni oraz udrapowanie szat (fot. 17, 18).

**Karnacja** (rys. 1). Na szarym podmalowaniu leżą olejne warstwy półkryjące, kryjące i laserunkowe w kolorach: różowym, szaroróżowym i brunatnym zawierające: biel ołowianą, cynober, czerni żelazową, ugię i czerni roślinną. Grisailowy modelunek stanowił w zasadzie formę realną, na którą nakładano barwy karnacyjne w cienkiej warstwie, aby nie zniweczyć chłodnych półtonów podmalowania. W najwyższych światłach, umiejscowionych na polikach, czole, grzbiecie nosa oraz na wypukłościach dłoni, zastosowano farbę gęstszą złożoną z bieli i odrobiny czerwieni oraz ugru, uzyskując wyraźną fakturę malarską. Na wyschnięte





Rys. 1. Epitafium Mikołaja Kopernika.

Przekrój próbki nr 1 (karnacja)

- 1) zaprawa (zażółcona), 2) imprimatura (żółtobrunatna),
- 3) szare podmalowanie, 4) warstwa różowa, 5) laserunek brunatny



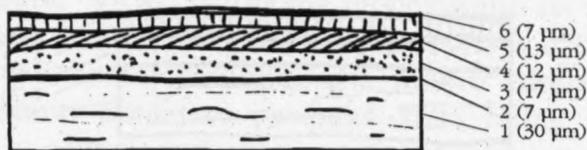
Rys. 2. Epitafium Mikołaja Kopernika. Przekrój próbki nr 2  
(czerwona szata)

- 1) zaprawa (zażółcona), 2) imprimatura (żółtobrunatna),
- 3) szare podmalowanie, 4) warstwa czarna, 5) warstwa  
czerwona (wyraźnie oddzielająca się), 6) werniks



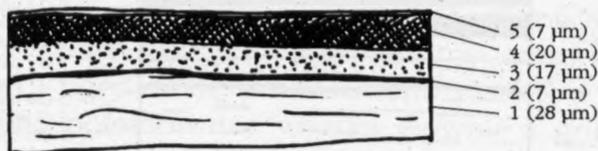
Rys. 3. Epitafium Mikołaja Kopernika. Przekrój próbki nr 3  
(tło po prawej)

- 1) zaprawa (zażółcona), 2) imprimatura (żółtobrunatna),
- 3) szare podmalowanie, 4) laserunek zielonobrzązowy



Rys. 4. Epitafium Mikołaja Kopernika. Przekrój próbki nr 4  
(tło pod krzyżem)

- 1) zaprawa (zażółcona), 2) imprimatura (żółtobrunatna),
- 3) szare podmalowanie, 4) warstwa czerwono-brązowa,
- 5) warstwa zielona, 6) werniks



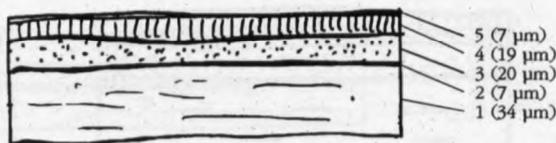
Rys. 5. Epitafium Mikołaja Kopernika. Przekrój próbki nr 5  
(czarna szata)

- 1) zaprawa (zażółcona), 2) imprimatura (żółtobrunatna),
- 3) szare podmalowanie, 4) warstwa czarna, 5) laserunek zielonkawy



Rys. 6. Epitafium Mikołaja Kopernika. Rama epitafijna — prawy narożnik u dołu. Przekrój próbki nr 6 (przyrząd astronomiczny)

- 1) zaprawa (zażółcona), 2) imprimatura (żółtobrunatna), 3) warstwa szara,
- 4) warstwa białozółta, 5) warstwa czerwono-brązowa (przemalowanie), 6) warstwa żółta (przemalowanie)



Rys. 7. Epitafium Mikołaja Kopernika. Rama epitafijna — lewy bok. Przekrój próbki nr 7 (girlanda)

- 1) zaprawa (zażółcona), 2) imprimatura (żółtobrunatna),
- 3) warstwa szarobłękitna, 4) warstwa czerwonożółta, 5) werniks



Rys. 8. Epitafium Mikołaja Kopernika. Rama epitafijna (pole prostokątne pod obrazem). Przekrój próbki nr 8 (biały napis na czarnym tle)

- 1) zaprawa (zażółcona), 2) imprimatura (żółtobrunatna),
- 3) szare podmalowanie, 4) warstwa różowa (karnacyjna),
- 5) warstwa czarna (przemalowanie I), 6) warstwa biała — litera (przemalowanie I), 7) warstwa czarna (przemalowanie II),
- 8) warstwa biała — litera (przemalowanie II)

farby po raz drugi nałożono kolor różowy, lecz w nieco chłodniejszym tonie, rozprowadzając go bardzo cienko, aby po wyschnięciu powtórnie zaakcentować najwyższe światła oraz wzmocnić półcienie i głębokie cienie przy zastosowaniu czerni roślinnej, czerwieni i ugru. Stosując ten sposób opracowania malarskiego niwelowano granicę tonalną obrazu, uzyskując zamierzoną miękkość modelunku.

**Fryzura.** Włosy astronoma modelowano na szarym podkładzie olejną farbą brązową złożoną z czerwieni żelazowej i czerni roślinnej, „na mokro” dodatkowo wydobywano jaśniejsze pasemka żółtą farbą. Całość fryzury, w celu złagodzenia ostrości światła i stopienia z tłem, przelaserowano olejną farbą brązową i czarną (czerwień żelazowa + czerni roślinna). Analogiczny sposób opracowania zastosowano przy malowaniu postaci Chrystusa Ukrzyżowanego na tle pejzażu.

**Czarna szata** (rys. 5). Na szarym podmalowaniu leży olejna warstwa czarna grubości 20 mikronów, zawierająca czerni roślinną oraz nieliczne cząstki bieli ołowianej i ugru. Szatę potraktowano płasko, a słabo zauważalne pofałdowanie wynika głównie z grisaillowego podmalowania oraz delikatnego wzmocnienia światła „na mokro” olejną farbą w kolorze ugru.

**Czerwona szata z początku XVII w.** (rys. 2). Na czarnej warstwie (szata czarna) występuje wyraźnie oddzielająca się warstwa czerwona o grubości 18 mikronów, zawierająca cynober i czerwień żelazową. Kolor szaty czerwonej posiada tonację chłodną, co wynika z czarnego podkładu ubioru pierwotnego. Szatę czerwoną wykonano dość płasko, a nikłe udrapowanie uzyskano przez wprowadzenie bieli, ugru i czerni stosując metodę malowania *alla prima*.

**Tło nad postacią astronoma** (rys. 3). Na szarym podmalowaniu występuje cienka warstwa olejna o grubości 7 mikronów zawierająca czerni roślinną i zieleni malachitową. Laserunek ten nadaje powierzchni

światlisty szarozielonkawy ton, który po lewej stronie przechodzi stopniowo w kolor ciemniejszy, zawierający większą ilość czerni. Znajdujące się w górnym prawym narożniku symbole astronomiczne umieszczone na półce zostały domalowane później, zapewne w XVII wieku. Świadczy o tym niezbyt precyzyjne wykonanie tych elementów gęstą farbą olejną na autentycznym pociemniałym werniksie.

Tło pod krzyżem (rys. 4). Na szarym podmalowaniu leży olejna warstwa czerwonobrazowa o grubości 12 mikronów, zawierająca cynober oraz czerń roślinną. Powierzchnia ta jest pokryta warstwą olejną koloru zielonego (13 mikronów) zawierającą malachit. W ten sposób uzyskano zamierzony kolor ciemnoróżowy przechodzący w brązozielony. Analogicznie malowano pejzaż występujący za postacią Chrystusa Ukrzyżowanego oraz inne elementy poniżej krzyża, wykorzystując szare podmalowanie, które pokryto kolorem ciemnoczerwonym, a następnie malowano zachmurzone niebo, góry, drzewa oraz czaszkę pod krzyżem stosując odpowiednie kolory: szaroniebieskie, żółte, zielone, białe-żółte.

### **Obraz górny z postacią króla Jana Olbrachta.**

Wykonano go na białej zaprawie kredowo-klejowej o grubości 80–100 mikronów. Zaprawa ta jest trzykrotnie grubsza i bielsza od tej, jaką zastosowano w wizerunku Kopernika. Bezpośrednio na zaprawie występuje olejna warstwa jasnobezowa spełniająca funkcję jednolitego podmalowania, na którym metodą *alla prima*

wykonano popiersie króla w owalu na żółtozielonym tle. Portretowany, o karnacji jasnobeżowej, z brązowymi włosami i w żółtej koronie, odziany jest w czerwoną szatę spodnią oraz brązowoczną wierzchnią. Sposób malowania wizerunku króla zasadniczo odbiega od portretu Kopernika, który namalowano metodą laserunkową na szarej podmalówce. Faktura powierzchni malarzkiej portretu króla różni się od powierzchni wizerunku astronoma, jest bardziej płaska, bez wyrazu plastycznego. Obraz króla Jana Olbrachta wykonany został później, najprawdopodobniej na początku XVII wieku, podczas pierwszej restauracji epitafium przeprowadzonej z inicjatywy jezuitów. Zmieniono wtedy cały wygląd malarski epitafium, lecz ten istotny problem zostanie omówiony w dalszej części opracowania.

**Obudowa epitafium.** Została wykonana z drewna sosnowego, które łatwiej aniżeli dębowe (obrazy) poddaje się obróbce stolarskiej, szczególnie gdy wykonuje się z niego listwy i elementy płaskie pełniące funkcję nie tylko estetyczną, lecz i konstrukcyjną. Dekoracje malarskie w płycinach obudowy wykonano według takich samych zasad technologicznych i technicznych jak w portrecie Kopernika. Występują tutaj: zaprawa kredowo-klejowa o grubości 35 mikronów, olejna imprimatura o odcieniu żółtobrazowym, szare podmalowanie o spoiwie tłustej emulsji grubości 18–24 mikronów oraz autentyczna olejna polichromia wraz z późniejszymi przemalowaniami.

Globus w prawej płycinie u dołu (rys. 6). Warstwa czerwonobrazowa (nr 5 na rys. 6) oraz warstwa w kolorze żółtym (nr 6) stanowią olejne przemalowanie zakrywające autentyczną polichromię w kolorach szarym i żółtym. Barwy te stanowią podstawowe kolory wazonu z kwiatami.

Biały napis na czarnym tle w poziomej płycinie pod obrazem (rys. 8). Na szarym podmalowaniu występuje olejna karnacyjna warstwa różowa (nr 4 na rys. 8), którą przykrywa warstwa czarna (nr 5, przemalowanie I) stanowiąca tło dla białego napisu (nr 6). Następną warstwą czarną (nr 7, przemalowanie II) jest tłem dla drugiego napisu, także w kolorze białym (warstwa nr 8). Obydwa późniejsze napisy zakrywają pierwotną postać męską umieszczoną w kole, pośrodku płyciny poziomej, co wykazują badania rentgenowskie oraz przeprowadzone odkrywki w warstwie malarskiej.

### **Badania rentgenowskie**

Wykonane w 1972 r. zdjęcia rentgenowskie<sup>8</sup> rzuciły nowe światło na wygląd zarówno portretu astronoma, jak i na polichromię obudowy epitafijnej. Wyniki badań rentgenowskich wpłynęły na zmianę dotychczasowych poglądów historyków sztuki odnośnie do czasu powstania, stylu i historii epitafium.

---

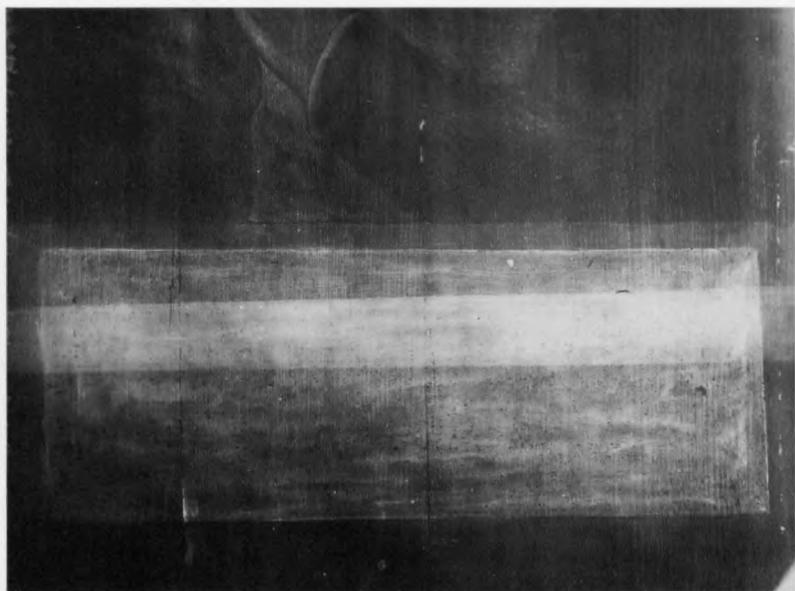
<sup>8</sup> Zdjęcia rentgenowskie wykonał J. Flik w pracowni konserwatorskiej Muzeum Okręgowego w Toruniu.



Fot. 17. Epitafium Mikołaja Kopernika. Zdjęcie rentgenowskie  
twarzy astronoma. Wyk. J. Flik



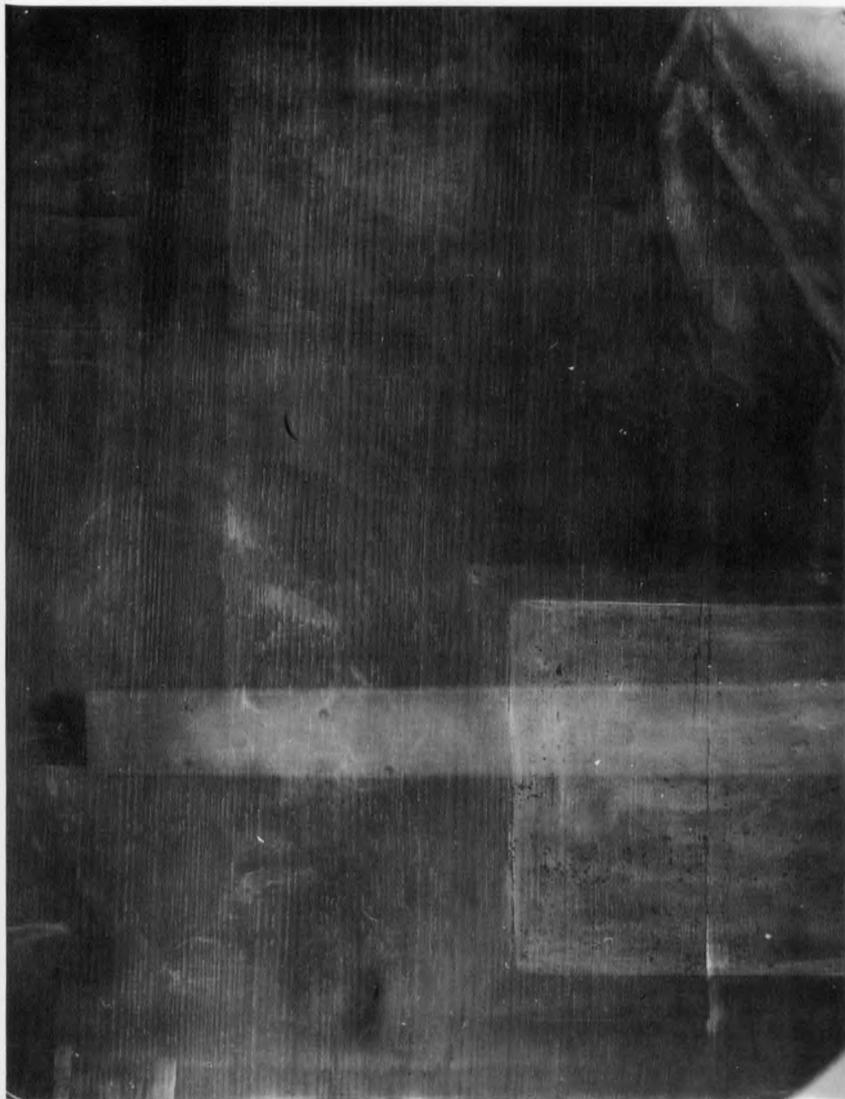
Fot. 18. Epitafium Mikołaja Kopernika. Zdjęcie rentgenowskie  
dłoni oraz szaty astronoma. Widoczne guziki dolnej szaty  
oraz zarysy kwiatu w dłoniach. Wyk. J. Flik



Fot. 19. Epitafium Mikołaja Kopernika. Zdjęcie rentgenowskie białej tablicy w partii dolnej obrazu. Wyk. J. Flik



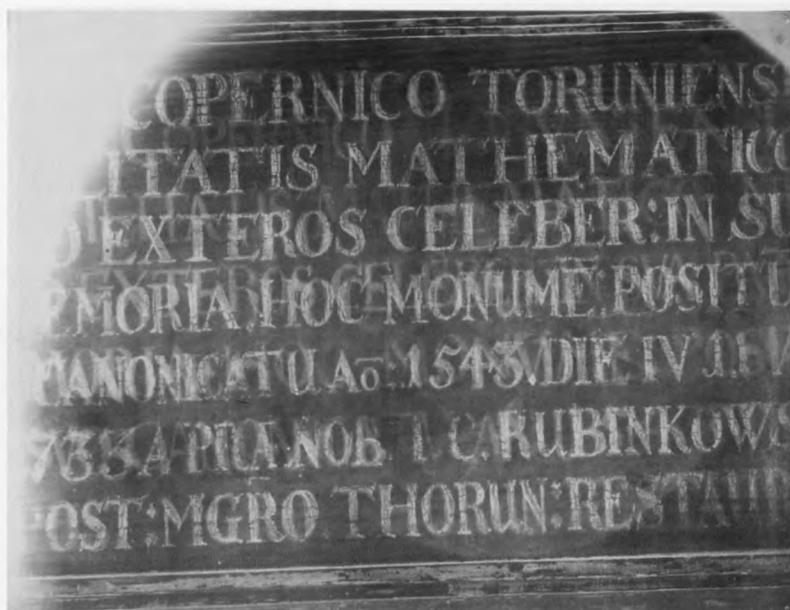
Fot. 20. Epitafium Mikołaja Kopernika. Zdjęcie rentgenowskie  
Chrystusa Ukrzyżowanego na tle pejzażu. Wyk. J. Flik



Fot. 21. Epitafium Mikołaja Kopernika. Zdjęcie rentgenowskie czaszki pod krzyżem. Wyk. J. Flik



Fot. 22. Epitafium Mikołaja Kopernika. Zdjęcie rentgenowskie portretu króla Jana Olbrachta w szczycie epitafium. Wyk. J. Flik



Fot. 23. Epitafium Mikołaja Kopernika. Zdjęcie rentgenowskie części centralnej w polu prostokątnym pod obrazem. Widoczna postać fundatora w tondzie pod dwoma napisami. Wyk. J. Flik



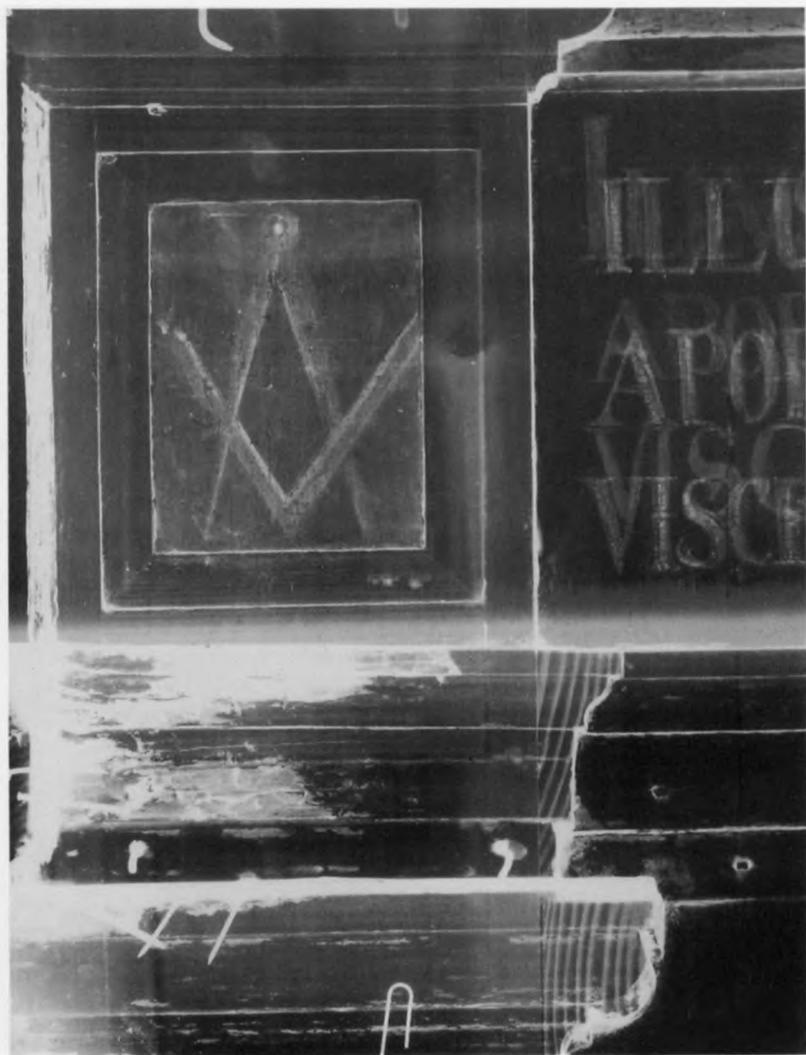
Fot. 24. Epitafium Mikołaja Kopernika. Zdjęcie rentgenowskie pola prostokątnego pod obrazem. Strona prawa. Widoczna część postaci fundatora oraz dwa napisy. Wyk. J. Flik



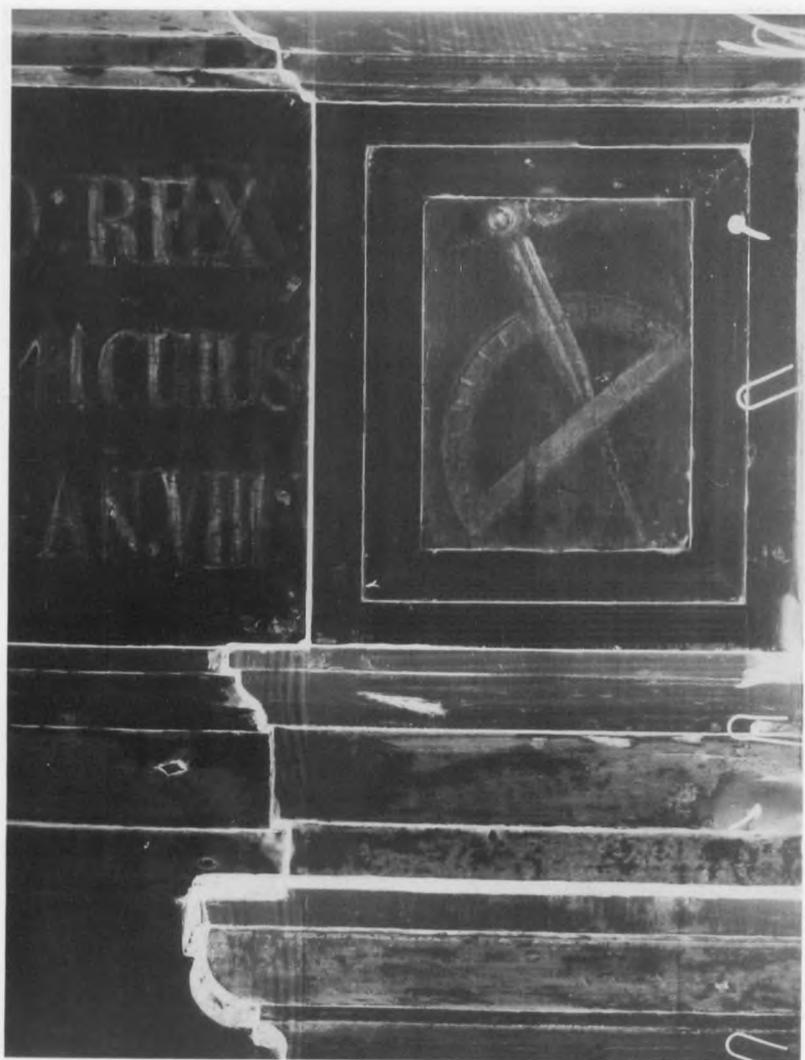
Fot. 25. Epitafium Mikołaja Kopernika. Zdjęcie rentgenowskie epigramu króla Jana Olbrachta na górnym gzymsie. Widoczne dwa napisy po lewej stronie pola. Wyk. J. Flik



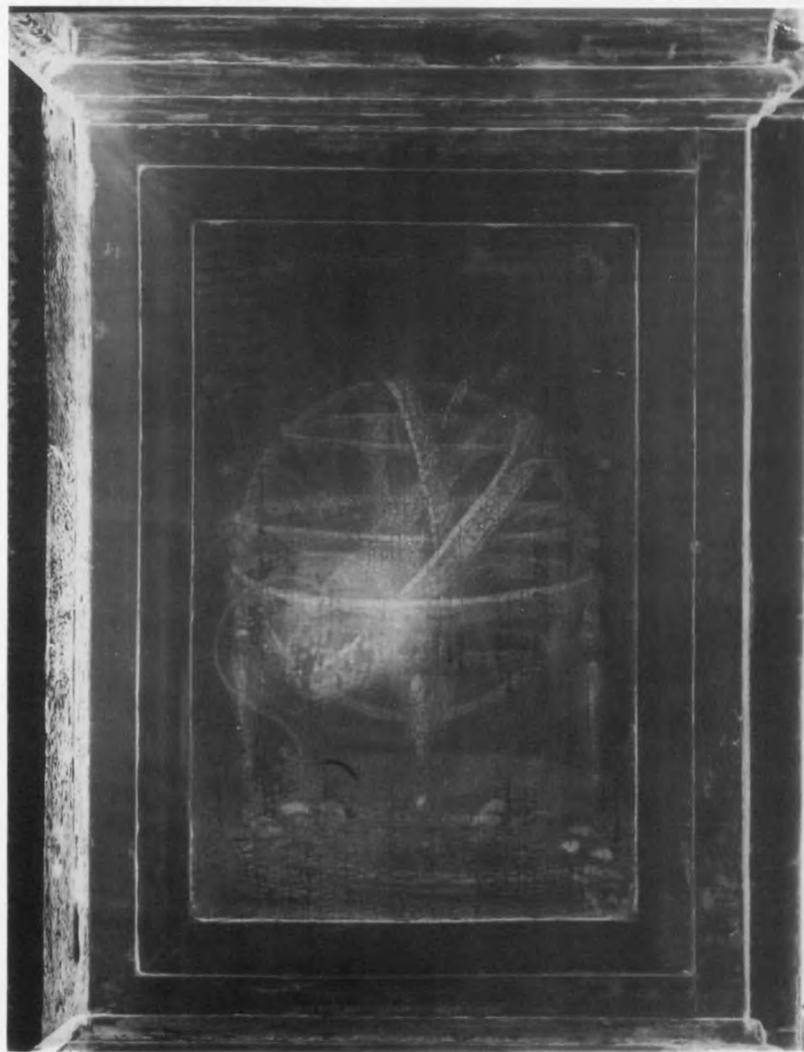
Fot. 26. Epitafium Mikołaja Kopernika. Zdjęcie rentgenowskie epigramu króla Jana Olbrachta na górnym gzymsie. Widoczne dwa napisy po prawej stronie pola. Wyk. J. Flik



Fot. 27. Epitafium Mikołaja Kopernika. Zdjęcie rentgenowskie górnej lewej płytki. Pod przyrządami astronomicznymi występują zarysy maski antycznej. Wyk. J. Flik



Fot. 28. Epitafium Mikołaja Kopernika. Zdjęcie rentgenowskie górnej prawej płytki. Pod przyrządami astronomicznymi występują zarysy maski antycznej. Wyk. J. Flik



Fot. 29. Epitafium Mikołaja Kopernika. Zdjęcie rentgenowskie  
dolnej lewej płytki, pod astrolabium widoczne zarysy  
wazonu z kwiatami. Wyk. J. Flik



Fot. 30. Epitafium Mikołaja Kopernika. Zdjęcie rentgenowskie dolnej prawej płytki pod globusem. Widoczne zarysy wazonu z kwiatami. Wyk. J. Flik

**Portret epitafijny.** Ustalono, że artysta rozpoczął malowanie na jednolitym szarym podmalowaniu bielą ołowianą, uzyskując wstępny modelunek i stosując metodę rozjaśniania od najwyższych światel poprzez półcienie do najgłębszych cieni. Modelunek ten stanowił formę na tyle realną, że nakładanie następnych warstw barwnych nadawało obrazowi tylko jego walory kolorystyczne. Na szczególną uwagę zasługuje drobiazgowość i precyzyjne wykończenie twarzy Kopernika oraz Chrystusa Ukrzyżowanego na tle urozmaico-nego pejzażu (fot. 17, 20). Niejednokrotnie grisaille podmalowanie uwidacznia się na kliszy rentgenowskiej nieco odmiennym potraktowaniem fragmentów twarzy, dłoni i udrapowania szat. Wynika to z tego, że podmalowanie to stanowi niekiedy obraz bardziej doskonały aniżeli jego ostateczna wersja malarska, która mimo rozbudowania kolorystycznego wydaje się bardziej płaska i mniej zróżnicowana walorowo. Przypadki takie często odnotowujemy w szesnastowiecznym malarstwie niderlandzkim, gdzie przepisy cechowe wprost nakazywały, aby podmalowanie było wykonane wyjątkowo solidnie. Podobny przykład stanowi portret Mikołaja Kopernika tzw. gimnazjalny z Muzeum Okręgowego w Toruniu, w którym podmalowanie stanowi w promieniach X formę doskonalszą od ukończonego obrazu<sup>9</sup>. Poza tym najistotniejsze zmiany w portrecie epitafijnym odnotowujemy w obrębie szaty czerwonej. Nie są to jednak zmiany wynikłe podczas malowania wizerunku, lecz dotyczą jego przemalowania na początku

<sup>9</sup> J. Flik, *Portret Mikołaja Kopernika z Muzeum Okręgowego w Toruniu. Studium warsztatu malarskiego*, Toruń 1990, s. 47–50.

XVII w. Szata czerwona stanowi element późniejszy. Astronom w pierwszej wersji odziany był tylko w szatę czarną z długimi rękawami i rzędem małych okrągłych guzików rozmieszczonych od szyi do pasa. O tym, że szata czerwona została domalowana później świadczą widoczne na zdjęciach rentgenowskich obwiedzenia gęstą farbą czerwoną czarnych rękawów, białej tablicy oraz lewej dłoni (fot. 19). Potwierdziły to także badania stratygraficzne. Podczas pobierania próbek olejna warstwa czerwona wykazywała słabą przyczepność do warstwy czarnej. Wynika to z tego, że położono ją dużo później na zbyt wyschniętej farbie czarnej. Ponad palcami złożonych dłoni zarysowuje się na kliszy rentgenowskiej kwiat wielopłatkowy, co oznacza, że astronom w pierwotnej wersji mógł trzymać w dłoniach zioła lecznicze symbolizujące jego zainteresowania medycyną (fot. 18). Ulokowanie białej tablicy z sentencją u dołu obrazu wzbudziło podejrzenie, że element ten dodano w okresie późniejszym. Na zdjęciach rentgenowskich zauważamy, że pod grubą warstwą bieli ołowianej słabo przepuszczającą promienie X mającą trudne do określenia elementy plastyczne będące przedłużeniem obrazu czaszki pod krzyżem oraz bardziej wyraźne zamalowane czarne rękawy (fot. 21). Fakty te jednakże nie przesądzają o domalowaniu tablicy w okresie późniejszym, albowiem autor obrazu mógł ją umieścić w trakcie malowania zmieniając w ostatniej chwili koncepcję, sugerując się na przykład innym wzorem graficznym lub malarskim. Janina Kruszelnicka twierdzi, że sentencja powstała jednocześnie z obrazem epitafijnym i od początku umieszczona była w obecnym miejscu u dołu

obrazu. Do takiego wniosku skłania autorkę porównanie z obrazem Łukasza Cranacha Starszego, który wykonał drzeworytniczy pierwowzór ikonograficzny takiego przedstawienia<sup>10</sup>.

**Obudowa epitafium.** W prostokątnym polu z epigramem kopernikańskim, umieszczonym bezpośrednio pod obrazem epitafijnym, pod dwoma napisami o podobnej treści (pierwszy napis z początku XVII wieku, drugi napis, z 1733 r., dodaje dwa wiersze odnoszące się do fundatora renowacji poczmistrza Rubinkowskiego), lecz innym kroju liter uwidacznia się na zdjęciu rentgenowskim postać męska w kole (fot. 23, 24). Mężczyzna z brodą i wąsami, z wyraźną łysiną boczną odziany jest w szatę z szerokim kołnierzem futrzanym. Najprawdopodobniej jest to wizerunek fundatora epitafium Melchiora Pirnesiusa.

Epigram króla Jana Olbrachta. Umieszczony jest na górnym gzymsie, zawiera dwa napisy jeden nad drugim, które są tej samej treści, lecz różnią się kształtem liter (fot. 25, 26).

Dwie górne płytciny boczne. Tam, gdzie znajdują się namalowane przyrządy astronomiczne, uwidaczniają się na zdjęciach rentgenowskich trudne do

---

<sup>10</sup> Według J. Kruszelnickiej podobne tablice z napisem jako element kompozycyjny umieszczali Łukasz Cranach Młodszy, Hans Holbein Młodszy oraz Albrecht Dürer, w którego dziełach tablice z inskrypcją różnią się i naśladują wygląd „prawdziwych” tablic stojących na ziemi lub rozwieszonych na gałęzi drzewa (zob. cz. I książki).

zidentyfikowania zarysy masek antycznych, bądź herby rodzinne Kopernika lub fundatora Melchiora Pirnesiusa.

Dwie dolne płyciny boczne. Pod sferą armitarną oraz globusem wyraźnie zarysowują się malowane kwiaty umieszczone w stylizowanych wazonach, z charakterystycznymi giętymi w literę S uchwytyami (fot. 27, 28, 29, 30).

**Portret króla Jana Olbrachta.** Umieszczony w półkolistym zwieńczeniu epitafium, nie przedstawia na zdjęciu rentgenowskim żadnych istotnych zmian malarskich. Występująca pod lewym okiem biała plama oznacza zamalowane uszkodzenie na kicie sporządzonego z oleju oraz z bieli ołowianej (fot. 22).

## Zabiegi renowacyjne i konserwatorskie

Pierwsza renowacja epitafium nastąpiła na początku XVII wieku z inicjatywy jezuitów, którzy objęli wtedy kościół św. Janów. Zapewne wówczas przemalowano częściowo portret Kopernika oraz całkowicie obudowę epitafium. W tym czasie teoria kopernikańska na tyle rozpowszechniła się w Europie i w Polsce, że postanowiono pokazać Kopernika nie jako duchownego i lekarza, lecz przede wszystkim jako uznanego matematyka–astronoma. Zamalowano zioła lecznicze

— symbol medycyny, „nakładając” na czarną szatę czerwoną szatę prawdopodobnie skórzaną, bez rękawów, z białym futrzanym kołnierzem i podobnym lamowaniem ramion. Uczyniono to na wzór przywieszzonego do Torunia znanego portretu astronoma tzw. gimnazjalnego, znajdującego się obecnie w Sali Mieszczkańskiej Muzeum Okręgowego w Toruniu<sup>11</sup>. Nad postacią astronoma po prawej stronie umieszczono półkę z przyrządami astronomicznymi. Zamalowano czarną farbą postać fundatora w dolnym polu pod obrazem, umieszczając w tym miejscu epigram upamiętniający działalność Kopernika w dziedzinie matematyki i astronomii. W mniejszych płycinach zamalowano kwiaty i maski antyczne, aby przedstawić tam przyrządy i narzędzia astronomiczne. W tym samym czasie usunięto mały trójkątny szczyt w zwieńczeniu i zamontowano w jego miejsce większe półkoliste zakończenie, w którym namalowano w tondzie portret króla Jana Olbrachta zmarłego w Toruniu w 1501 roku, naśladując w ten sposób wkomponowanie postaci fundatora w polu prostokątnym poniżej głównego obrazu epitafium. Na górnym gzymsie w poziomej płycinie wykonano epigram króla. Podczas tej renowacji przemalowano także profilowane listwy obudowy, przedtem jasnoszare, na kolor ciemnoszary.

W 1733 r. z inicjatywy Jakuba Kazimierza Rubinkowskiego, toruńskiego rajcy katolickiego, poczmistrza i literata, odnowiono portret Kopernika oraz poszczególne płyciny z przyrządami astronomicznymi. Zamalowano czarną farbą olejną epigramy: królewski oraz

---

<sup>11</sup> J. Flik, *Portret Mikołaja Kopernika ...*, s. 22–30.

kopernikański, umieszczając na tym tle nowe napisy w kolorze białym (zastosowano kolory podobne jak w pierwszym przemalowaniu na początku XVII wieku), prawie identycznej treści, lecz o innym kroju liter, zagęszczając nieco poszczególne rzędy, albowiem w dwóch dodatkowych wierszach umieszczono datę renowacji z 1733 r. oraz nazwisko fundatora Rubinowskiego z tytułami, jakie piastował.

W 1870 r., według Janiny Kruszelnickiej, konserwator królewskich muzeów w Berlinie oczyścił obraz z ciemnych werniksów i zabrudzeń. Wówczas, jak sądzię, obraz został przemyty, głównie w partiach karnacyjnych, które zostały pozbawione końcowych laserek nadających obrazowi ostatecznego blasku. Sposoby renowacji z 1733 oraz 1870 roku spotkały się z krytyką konserwatora Kuchela z Landesamt für Denkmalpflege Danzing Westpreussen. Według współautorki niniejszej rozprawy Janiny Kruszelnickiej, wspomniany konserwator przeprowadził w okresie międzywojennym badania obrazu Kopernika z epitafium i stwierdził, że w czasie renowacji użyto zbyt silnych środków czyszczących; uszkodziły one warstwę malarzką, którą następnie musiano uzupełnić. Kuchel miał także wykonać badania rentgenowskie, które podobno wykazały, że pod warstwą malarską głowy Kopernika nie istnieje odrębny rysunek; natomiast pejzaż widniejący za oknem zachował się taki, jakim był w pierwotnej wersji malarskiej. Stwierdzenia Kuchela należy uznać za błędne, albowiem rysunek twarzy pod warstwami farby istnieje, co wykazały badania rentgenowskie oraz spektrograficzne.

W latach 1972/1973 w Pracowniach Konserwacji Zabytków w Toruniu wykonano konserwację obrazu oraz obudowy epitafijnej. Prace wykonał zespół pod kierunkiem mgr. Huberta Drażkowskiego. Całe epitafium wraz z obrazami oczyszczono z zabrudzeń i pociemniałych werniksów oraz punktowań. Usunięto prze-malowania z profilowanych listew obudowy, które po konserwacji odzyskały jasnoszary kolor. Oczyszczono oraz częściowo uzupełniono złożone obramowanie obrazu. Wykonano dezynfekcję i dezynsekcję oraz impregnację żywiczną drewna (chlorowany polichlorek winylu).

## **Odtworzenie pierwotnego wyglądu epitafium na podstawie badań stratygraficznych i rentgenowskich**

Badania stratygraficzne i rentgenowskie rzuciły nowe światło na pierwotny wygląd portretu astronoma oraz obudowy epitafium. Najistotniejsze zmiany występują w miejscu czerwonej szaty. Okazało się, że została ona domalowana na początku XVII wieku. Mikołaj Kopernik w pierwotnej wersji był odziany w szatę czarną z rzędem małych guzików rozmieszczonych od szyi do pasa. Najprawdopodobniej sięgały one do samego dołu długiej szaty. W złożonych do modlitwy dłoniach znajdowały się ukwiecone zioła lecznicze.



Rys. 9. Odtworzony pierwotny wygląd epitafium Mikołaja Kopernika. Wersja I — bez trójkątnego szczytu



Rys. 10. Odtworzony pierwotny wygląd epitafium Mikołaja Kopernika. Wersja II — z trójkątnym szczytem, bez białej tablicy na obrazie oraz z dodatkową dekoracją (herby) obok postaci fundatora w tondzie



Rys. 11. Odtworzony pierwotny wygląd epitafium Mikołaja Kopernika. Wersja III — najbardziej realna

Jeden z kwiatów jest widoczny na zdjęciu rentgenowskim (rys. 9, 10, 11).

Biała prostokątna tablica z sentencją, zasłaniająca częściowo korpus portretowanego, stanowi zapewne motyw oryginalny. Ewentualne zasłonięcie tablicy powoduje nadmierne wydłużenie korpusu astronoma, wobec czego kompozycja obrazu staje się mniej przekonująca (rys. 10). W przypadku, gdyby białą tablicę namalowano później, to jest podczas pierwszej renowacji, sentencja na niej zawarta musiałaby być umieszczona pierwotnie w płycinie górnej ponad obrazem, gdzie obecnie znajduje się epigram króla Jana Olbrachta. Zdjęcia rentgenowskie nie wykazały jednak żadnych szczegółów wskazujących na istnienie tam napisu o podobnej treści. Twarz astronoma, jego dłoń oraz postać Chrystusa Ukrzyżowanego na tle pejzażu nie zostały przemalowane; uznano najprawdopodobniej, że są to w obrazie elementy najważniejsze, których nie należy zmieniać i „poprawiać”.

W największym polu prostokątnym, z epigramem kopernikańskim, umieszczonym pod obrazem astronoma, występowała pierwotnie — co widać na zdjęciach — postać męska w owalu. Jest to najprawdopodobniej wizerunek fundatora epitafium Melchiora Pirnesiusa. Portretowany ma brodę, wąsy oraz charakterystyczne uczesanie z grzywką i łysiną boczną, odziany jest w szatę zapiętą pod szyję z szerokim futrzanym kołnierzem (rys. 9–11). Obok mogły znajdować się herby rodzinne fundatora (rys. 10), ale hipoteza ta nie znajduje konkretnego potwierdzenia — na zdjęciach rentgenowskich nie zaobserwowano żadnych śladów, które świadczyłyby o występowaniu dodatkowych dekoracji.

Za umieszczeniem tu herbów lub innych elementów przemawiają wyłącznie względy kompozycyjne, albowiem z obu stron wizerunku są zbyt duże puste przestrzenie. Być może elementy te zostały dokładnie oczyszczone przed przemalowaniem płyciny.

W dwóch dolnych małych płycinach, umieszczonych po obu stronach dużego pola poziomego, widnieją bukiety kwiatów umieszczone w stylizowanych wazonach z charakterystycznymi, giętymi uchwytami (rys. 9–11).

W dwóch górnych małych płycinach, umieszczonych po obu stronach epigramu króla Jana Olbrachta, znajdują się zarysy masek antycznych, które zazwyczaj malowano w szesnastowiecznych epitafiach. Podobne maski występują w szesnastowiecznym epitafium Anny Pirnesius, w górnych polach nad obrazem św. Hieronima.

Półowalne zakończenie epitafium z portretem króla Jana Olbrachta stanowi, jak to już zaznaczono, element późniejszy. Należy więc postawić pytanie: jak wyglądała obudowa epitafium pierwotnie i czy w ogóle miało ono jakieś zakończenie? Na rysunkach przedstawiono trzy wersje, z których jedna (rys. 9) stanowi wyobrażenie epitafium bez zakończenia, zaś druga i trzecia przedstawia je z trójkątnym szczytem (rys. 10–11), w który wkomponowano napis oraz nieokreśloną maskę, podobnie jak we wspomnianym epitafium Anny Pirnesius. Jako najbardziej prawdopodobną wybrano wersję III, z trójkątnym szczytem (rys. 11), która posiada analogie w innych epitafiach z tego okresu, a poza tym koncepcja taka ma swoje uzasadnienie architektoniczne.

Autentyczną polichromię epitafium można by odsłonić spod XVII- i XVIII-wiecznych przemalowań. Jednak biorąc pod uwagę szczególne znaczenie tych późniejszych naleciałości dla historii epitafium, postanowiono je pozostawić w przekonaniu, że obecnie dysponujemy odpowiednią dokumentacją konserwatorską dostatecznie odzwierciedlającą pierwotny wygląd dzieła, a w niedalekiej przyszłości będziemy chyba dysponowali bardziej nowoczesnymi sposobami konserwatorskimi, pozwalającymi na takie rozdzielenie malowideł, które umożliwi zachowanie polichromii pierwotnej oraz późniejszej.

## Podsumowanie

Najważniejszym elementem epitafium jest oczywiście portret astronoma namalowany na desce dębowej, który umieszczono w ozdobnej polichromowanej obudowie z drewna sosnowego. Materiał ten często stosowano na północy Europy do wykonywania ram i większych konstrukcji epitafijnych lub ołtarzowych, ze względu na to, że jest stosunkowo miękki i łatwiej ulega obróbce stolarskiej. Podłoża dębowe, należące do najbardziej trwałych<sup>12</sup>, stosowano najczęściej w Niemczech, północnych Niemczech, Anglii oraz w północnych rejonach Polski, która należała do najwięk-

---

<sup>12</sup> M. Doerner, *Materiały malarskie i ich zastosowanie*, Warszawa 1975, s. 36-37.

szych eksporterów drewna dębowego do wspomnianych krajów. Fakt ten należy łączyć przede wszystkim z wilgotnym i zimnym klimatem panującym w krajach położonych na północ od Alp<sup>13</sup>. W Niderlandach drewno dębowe było stosowane do celów malarskich najpowszechniej i najdłużej, aż do początku XVII wieku, później zastąpione zostało przez podłoże płócienne, lżejsze i łatwiejsze w przygotowaniu oraz transporcie. We Włoszech podłoża drewniane zostały wyparte przez płócienne przynajmniej sto lat wcześniej. W Niemczech południowych Łukasz Cranach Starszy w pierwszej połowie XVI wieku malował głównie na deskach bukowych, lipowych, bardzo rzadko na deskach z drzew iglastych i dębowych<sup>14</sup>. Na jedenaście obrazów znajdujących się w siedmiu epitafiach toruńskich z drugiej połowy XVI wieku — dziesięć namalowano na podłożach dębowych i jeden na desce jodłowej. Natomiast wśród ośmiu portretów mieszczańskich z tego samego okresu znajdujących się w zbiorach

---

<sup>13</sup> Z. Brochwicz, *Toruński portret Kopernika w świetle nowych badań technologicznych*, Rocznik Muzeum w Toruniu, t. 5, 1973, s. 113–123. Autor twierdzi, że w malarstwie północnym XVI i XVII w. część podobrazii była gotowana w oleju po uprzednim wylugowaniu, moczeniu w wodzie i wysuszeniu. Nie zgadza się z tym cytowany wyżej Doerner, który uważa, że deski gotowane w oleju w celu zapobieżenia tendencji do paczenia, jak to zalecają stare recepty włoskie, nie nadają się do gruntowania zaprawą chudą, można na nie kłaść jedynie zaprawy olejnej. Ponadto pod wpływem gorąca w nasyconej olejem desce łatwo powstają pęcherze powodujące niszczenie desek.

<sup>14</sup> J. Flik, *Warsztat malarski Łukasza Cranacha St.*, Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo XXI, Toruń 1994, s. 50–51.

Muzeum Okręgowego w Toruniu pięć wykonano na podłożach dębowych, jeden na sośnie oraz dwa na płótnie<sup>15</sup>.

Polichromie epitafijnego wizerunku Kopernika oraz jego obudowy mają cechy typowe dla północnego malarstwa XVI wieku, które można określić następująco:

- 1) zaprawa kredowa idealnie biała,
- 2) rysunek wykonany czarną farbą wodną z dużą drobiazgowością na zaprawie,
- 3) pokrycie całości kolorem cielistym (imprimatura olejna),
- 4) grisailowy modelunek o spoiwie emulsyjnym,
- 5) końcowe wielowarstwowe opracowanie malarskie w technice emulsyjnej i olejnej.

Sposób ten w zasadzie można zaliczyć do kręgu malarstwa dürerowskiego, który długo i powszechnie był naśladowany nie tylko w Niemczech, lecz i w całej północnej Europie, szczególnie w Niderlandach<sup>16</sup>.

W portrecie epitafijnym Kopernika oraz w większości obrazów szesnastowiecznych znajdujących się w Toruniu obserwujemy pewne odchylenia od wymienionych norm technicznych. Dotyczą one układu poszczególnych warstw oraz ich składu chemicznego. Różnice te mogły wynikać z chęci pozyskania nowych doświadczeń, które w rzeczywistości doprowadziły w okresie późniejszym do pogorszenia stanu technicznego wielu dzieł malarskich. W epitafium kopernikańskim na przykład warstwa zaprawy nie jest idealnie

<sup>15</sup> J. Flik, *Toruńskie portrety mieszczańskie drugiej połowy XVI wieku z Muzeum Okręgowego w Toruniu*, Toruń 1982, s. 95–100.

<sup>16</sup> Z. Brochwicz, op.cit., s. 117–122.

biała, lecz brunatna z powodu przesączenia olejną imprimaturą wskutek słabej izolacji klejowej na zaprawie kredowej. Do podmalowań zastosowano, zamiast chudej tempery, tłustą emulsję oraz olej lniany.

Uogólniając, ówczesne zmiany w technice wykonywania dzieł sztuki były rezultatem swoistych przemian, jakie następowały w malarstwie niderlandzkim, głównie pod wpływem włoskich i południowoniemieckich pracowni, w efekcie wzajemnej wymiany doświadczeń pomiędzy warsztatami. Powodowane były także dużą liczbą zamówień na dzieła sztuki. Wielcy mistrzowie nie byli w stanie zrealizować podług starych, solidnych przepisów malarskich zbyt licznych zamówień, wobec czego byli zmuszeni angażować wielu uczniów oraz skrócić proces technologiczny stosując inne materiały oraz technikę. Obrazy toruńskie stanowią doskonały przykład tych przemian. Każdy z nich zawiera pewne odchylenia od klasycznych norm stosowanych w północnym malarstwie na początku XVI wieku. Epitafijny wizerunek Kopernika pod względem techniki wykonania jest najbardziej zbliżony do portretu św. Hieronima umieszczonego w epitafium Anny Pirnesius, pochodzącego z tego samego czasu i znajdującego się również w kościele świętojańskim<sup>17</sup>.

Toruński wizerunek św. Hieronima, namalowany na desce dębowej, chociaż wywodzi się w prostej linii od obrazu lizbońskiego autorstwa A. Dürera, to jednak jest dokładnym powtórzeniem obrazu św. Hieronima

---

<sup>17</sup> J. Flik, *Obraz św. Hieronima z XVI wieku z kościoła świętojańskiego w Toruniu. Zagadnienia artystyczne i technologiczne*, Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo XXII, Toruń 1994, s. 3–14.

autorstwa flamandzkiego malarza Jana Matsysa (1509–1575) znajdującego się w prywatnych zbiorach w Hiszpanii. Matsys raczej nie był autorem portretu toruńskiego, albowiem zmarł w 1575 r., natomiast epitafium toruńskie powstało krótko po 1576 roku, tj. po śmierci Anny, której ojciec Melchior Pirnesius je ufundował — chyba że portret wcześniej był jego własnością i polecił go wstawić w epitafium córki Anny po jej śmierci.

W okresie tym działał w Toruniu malarz Hans Michel z Amsterdamu, który zmarł w Toruniu w 1593 roku. Czyżby to on był wykonawcą toruńskiego portretu św. Hieronima albo innego wizerunku epitafijnego lub też mieszczańskiego? Portrety Jana Stobanda, Henryka Stobanda oraz Benedykta Koiego, znajdujące się w Muzeum Okręgowym w Toruniu, kwalifikują się jako obrazy szkoły niderlandzkiej z drugiej połowy XVI wieku i mają podobne rozwiązania technologiczne i techniczne jak epitafijne obrazy Kopernika oraz św. Hieronima, chociaż każdy z nich różni się fakturą malarską, co wskazuje, że nie mogły być wykonane przez jednego autora.

W zespole szesnastowiecznych portretów mieszczańskich w muzeum toruńskim wyróżnia się wizerunek Mikołaja Kopernika tzw. gimnazjalny, z około 1580 r., szkoły niderlandzkiej, malowany na desce dębowej w technice temperowej i olejno-żywicznej. Obraz ten jest bez wątpienia najstarszym portretem astronoma, najwierniej oddającym jego podobiznę i najlepszym artystycznie wizerunkiem uczonego. Na tle innych szesnastowiecznych portretów mieszczańskich stanowi on zjawisko izolowane; nigdzie dotąd nie znaleziono podobizny, która miałaby bezsporne związki z toruńskim

obrazem astronoma. Twarz Kopernika na obrazie epitafijnym, bez wątpienia gorszym artystycznie i technicznie, wykazuje duże podobieństwo, którego źródłem jest wzór rysunkowy wywodzący się z Fromborka.

Portret „gimnazjalny” Kopernika po przewiezieniu go do Torunia stał się przyczyną przemalowania wizerunku epitafijnego na początku XVII wieku. Na czarnej szacie z rzędem guzików namalowano wtedy czerwoną szatę z futrzanym kołnierzem, chcąc w ten sposób pokazać Kopernika bardziej jako uczonego aniżeli duchownego. Przemalowano także obudowę epitafijną, na której ujęto typowe atrybuty uczonego, to jest narzędzia i przyrządy astronomiczne.

Oba wizerunki toruńskie, jak przystało na rodzinne miasto astronoma, są bez wątpienia zjawiskiem najciekawszym w rzędzie podobizn Kopernika istniejących w Europie. Do niedawna za pierwowzór toruńskich wizerunków uchodził portret z katedry w Strasburgu namalowany przez Tobiasza Stimmera w 1574 r. Badania rentgenowskie obrazu strasburskiego wykonane przez autora niniejszego opracowania wykazały, że twarz astronoma została całkowicie przemalowana na początku XIX wieku, i to na podstawie kopii znajdującej się w Paryżu, a wykonanej w Toruniu w 1735 r. — jak głosi napis — bezpośrednio z wizerunku gimnazjalnego znajdującego się obecnie w Ratuszu Staromiejskim w Toruniu. Stąd wzięły się wyjątkowe podobieństwa twarzy, uczesania i kroju szat oraz mniemanie, że portret toruński naśladowuje obraz strasburski. W rzeczywistości znajdująca się pod spodem oryginalna twarz na obrazie strasburskim ma pociągłe rysy, długie proste włosy, opadające na ramiona okryte

dużym futrzanym kołnierzem<sup>18</sup>. Toruński portret gimnazjalny na początku XVII wieku również zmienił wygląd wskutek obcięcia dolnej, lewej i prawej krawędzi. Pierwotnie obraz był większy, przedstawiał astronoma do pasa z dwoma rękami ugiętymi w łokciach, z których jedna trzyma gałązkę ukwieconej konwalii<sup>19</sup>. Wydaje się, że ta kompozycja portretu była bardziej zbliżona do obrazu epitafijnego, w którym astronom, o wydłużonym torsie, składa do modlitwy ręce, w których znajdowały się pierwotnie kwiaty.

Na podstawie kompleksowych badań technologicznych stwierdzamy, że toruńskie obrazy epitafijne z drugiej połowy XVI wieku, chociaż typowe dla malarstwa szesnastowiecznego, mają także pewne cechy indywidualne, przede wszystkim spowodowane zastosowaniem odmiennych spoiw (na przykład olejnych zamiast temperowych) już w warstwach podmalowań, ale także zmianami w uszeregowaniu warstw malarskich, bowiem nie trzymano się ściśle obowiązujących przepisów traktatowych. Użyte materiały w zasadzie nie odbiegają od stosowanych w północnym malarstwie europejskim. Podłoża do obrazów wykonywano z drewna dębowego lub sosny i jodły, gruntując je zaprawą kredowo-klejową. W warstwach barwnych używano tłustej emulsji żółtkowej lub kazeinowej, oleju lnianego oraz prawdopodobnie żywicy mastyksowej jako medium. Paleta malarska składała się z bieli ołowianej, cynianu

---

<sup>18</sup> J. Flik, *Portrety Mikołaja Kopernika z katedry w Strasburgu i Muzeum Okręgowego w Toruniu*, Ochrona Zabytków, R. XXVII, 1974, nr 1, s. 66–72.

<sup>19</sup> *Ibid.*, s. 105–109.

ołowianego (żółcień), ugru jasnego, ugru brunatnego, cynobru, czerwieni żelazowej, minii, czerwieni organicznej, umbry, azurytu, malachitu, czerni roślinnej. Brak jednolitości technicznej i stylistycznej w obrazach oznacza, że powstały pod wpływem większych ośrodków niderlandzkich i niemieckich, przekazywanym za pośrednictwem Gdańska i Królewca. W miastach tych znajdowało się wiele obrazów artystów niderlandzkich — Hansa Memlinga, Izaaka van der Blocka, Michała z Augsburga, Joosa van Cleve lub Crispina Herranta działającego w Królewcu, ucznia Albrechta Dürera, a także Łukasza Cranacha Starszego. W Bibliotece Gimnazjum Akademickiego w Toruniu, obok portretów mieszczan toruńskich, wisiały wizerunki Marcina Lutra i jego żony Katarzyny Bora autorstwa tego malarza<sup>20</sup>.

Wyraźne wpływy zaczerpnięte z warsztatu Łukasza Cranacha Starszego zaznaczają się w dwóch szesnastowiecznych portretach mieszczkańskich — Kaspra Koiego i Szymona Sholtza z Muzeum w Toruniu oraz w obrazie z epitafium Krzysztofa Floriana z kościoła św. Janów w Toruniu<sup>21</sup>. Niestety, udział malarzy toruńskich w powstaniu epitafiów nie został na razie wyjaśniony. Wiemy tylko, że Fabian Neisser, malarz, i jego brat Maciej, snycerz, mieszkający w Toruniu, a wykształceni w Gdańsku, wykonali epitafium dla swych rodziców w kościele Najświętszej Marii Panny

<sup>20</sup> M. Gąsiorowska, *Toruński portret mieszczkański 1500–1850. Katalog*, Toruń 1955, s. 11–60.

<sup>21</sup> J. Kruszelnicka, *Epitafium Krzysztofa Floriana z kościoła św. Jana w Toruniu*, Teza Komisji Historii Sztuki, t. 7, Warszawa–Poznań–Toruń 1986, s. 135–158.

w Toruniu<sup>22</sup>. Epitafium to jest jedyną sygnowaną pracą wśród epitafiów toruńskich<sup>23</sup>. Badania technologiczne nie wykazały jednak zasadniczych jego zbieżności z pozostałymi obrazami epitafijnymi, w tym także z epitafium kopernikańskiego w kościele św. Janów.

Interesujący jest fakt, że w tak licznym zespole obrazów z jednego czasu nie znajdujemy przynajmniej dwóch, które mógł wykonać jeden artysta. Czyżby w Toruniu poza Fabianem Neisserem nie było innych znanych wykonawców? Poszczególne szesnastowieczne obrazy różnią się fakturą malarską i nie wykazują też zdecydowanych zbieżności technicznych. Wobec tego nasuwa się pytanie, czy Toruń posiadał aż tyle indywidualności artystycznych? Trudno w to uwierzyć. Bardziej prawdopodobne jest, że obrazy w większości były malowane poza Toruniem, np. Gdańsku, Królewcu lub nawet poza granicami, w dalekich Niderlandach lub Niemczech. Za tym przypuszczeniem przemawiają wysokie aspiracje i kontakty zagraniczne burmistrzów toruńskich, których wspaniałe portrety wiszą w sali

---

<sup>22</sup> M. Gąsiorowska, *op.cit.*, s. 106–108. Fabian Neisser urodził się 9 XII 1559 r. w Toruniu jako syn piwowara toruńskiego Macieja Neissera. Malarstwa uczył się w Gdańsku, tam też 3 III 1585 r. ożenił się z Zuzanną van der Block, córką rzeźbiarza i na stałe osiadł. Fabian Neisser posiadał zapewne duży warsztat, skoro przyjął na naukę bratanka swego Jerzego (syna Jerzego Neissera, sekretarza i rajcy toruńskiego), który zmarł przedwcześnie nie ukończywszy nauki. Fabian zakończył życie w Gdańsku w 1605 r. Stronę rzeźbiarską epitafium opracował brat Fabiana Maciej, stolarz i snycerz z zawodu (ur. 1564 r., zm. w wieku 24 lat).

<sup>23</sup> *Fabianus Neisser me p/inxit a. 1594 mense Julii.*

mieszczkańskiej ratusza toruńskiego, oraz fizyka Melchiora Pirnesiusa, fundatora dwóch epitafiów świętojańskich, z których obraz św. Hieronima ma bezsporne związki z malarzem Janem Matsysem z Antwerpii. Ze zrozumiałych względów problemy technologiczne i techniczne będzie można rozwiązać dopiero wtedy, kiedy przeprowadzi się szeroko zakrojone badania obrazów szesnastowiecznych znajdujących się nie tylko w Gdańsku i Królewcu czy we Wrocławiu, ale także w Holandii, Belgii, w Niemczech i Anglii, gdzie w XVI stuleciu osiedliło się wielu malarzy niderlandzkich.

## Indeks cytowanych autorów

- Arszyński Marian 57
- Baczko v. Ludwig 19
- Barycz Henryk 45
- Batowski Zygmunt 9, 25, 30, 33, 36, 50, 58, 61, 90–93, 122
- Baumgarten Jan 16, 48
- Berg Alexander 39
- Berliner Rudolf 119
- Bernoulli Johann 15
- Białostocki Jan 12, 81
- Birkenmajer Ludwik Antoni 13, 28–29
- Bliskowski Leopold 60, 132
- Blühm Andreas 75
- Boissard Jean Jacques 20, 32, 90
- Brachvogel Eugen 25, 33–34, 59
- Brochwicz Zbigniew 174–175
- Chmarzyński Gwido 25, 31, 35, 124
- Cieślak Katarzyna 43–44, 46, 76
- Csombor Marton 12
- Dehio Georg 22–23, 124
- Dettloff Szczesny 52, 118, 120
- Dobrzeńiecki Tadeusz 116
- Doerner Max 173–174
- Drażkowski Hubert 60, 132, 167
- Drecka Wanda 124
- Drewnowski Jerzy 60
- Drost Willi 43, 81, 114

- Egger Gerhart 119
- Falk Tilman 71
- Flik Józef 4, 31–32, 41–42, 44, 46, 51, 53, 58–59, 83, 90,  
95, 119–120, 123, 131–133, 146, 161, 165, 174–176, 179
- Flik–Fizek Małgorzata 31, 32–34, 36
- Forstreuter Kurt 32, 48, 50–51, 65, 67
- Frischlin Nicodemus 9, 58
- Galileo Galilei 99
- Gall Ernst 22
- Ganz Paul 71, 78
- Gassendi (Gassendus) Petrus 9, 20, 27–28, 99
- Gašiorowska Maria 30–31, 81, 103, 124, 180–181
- Gembarzewski Leszek Kazimierz 39
- Górski Karol 30
- Grzybkowska Teresa 126
- Haebler v. Hans Carl 113–114
- Hartknoch Christoph Johann 14–15, 16, 37, 46–48, 58, 94
- Heise Johannes 24
- Held Julius 118
- Hipler Franz 23–24, 33, 35, 39, 48, 60–62, 89–90
- Holst v. Niels 126
- Höss Irmgard 66, 84, 101
- Hube Michał Jan 16
- Kalembka Sławomir 129
- Klée Gobert Renata 115
- Koepplin Dieter 71
- Kopera Feliks 78
- Korwin (Corvinus) Wawrzyniec (Laurentius) 45
- Kozakiewiczowa Helena 124
- Krakowiecka–Górecka Danuta 6, 49
- Krause Heinz 62

- Kruszelnicka Janina 4, 32, 52, 58, 118, 125–126, 162–163,  
166, 180
- Kruszelnicki Zygmunt 13, 45, 58, 60, 65, 74, 128
- Krzyżanowski Adrian 60
- Kutzner Marian 57
- Libiszowska Zofia 15, 39
- Lichtenberg Georg Christoph 16–17, 36, 62
- Lobeski Felicjan Antoni 18–21, 24, 33, 103
- Maliszewski Kazimierz 58
- Marcinkowski Tadeusz 39
- Matusiak–Tusiacka Zofia 119–120
- Meier K. E. 126
- Mirowska Ewa 132
- Mizwa Stephen Paul 30
- Nowak Zenon Hubert 37
- Orłowski Bolesław 39
- Ottówna A. 30–31, 103
- Paltrinieri Marisa 71
- Pasierb Janusz Stanisław 55
- Piccolomini de Eneasz Sylwiusz (Aeneas Sylvius) 60–62,  
67, 73
- Poli de Franco 71
- Polkowski Ignacy 21–22, 28–29, 33, 49
- Praetorius (Prätorius) Karl Gotthelf 17
- Prowe Leopold 21, 49, 59, 61
- Przypkowski Tadeusz 31
- Radzikowski Walery Eliaz 55
- Reinhardt Hans 90

- Reusner Nikolaus 9, 20, 25, 27, 58, 90  
Rubinkowski Jakub Kazimierz 3-4, 8, 22, 51, 58, 128, 129,  
137, 163, 165-166
- Samsonowicz Henryk 46  
Sander Hjalmar 84  
Schade Werner 71, 85-86, 87-88  
Schenk zu Schweinsberg (Freiherr) Eberhard 29, 33, 35-36,  
62, 84, 90-92  
Scherer Valentin 86  
Schmauch Hans 39, 100  
Schwarz Friedrich 26, 27, 31, 33-36, 49, 50-51, 59, 65,  
90-92, 99, 102-103  
Skubiszewski Piotr 78-79  
Skulimowski Mieczysław 39  
Starowski Szymon (Starovolscius Simon) 12-13, 48, 57  
Steinborn Bożena 43, 72-73, 102, 118  
Stolberg August 90  
Strzesz Jan Ludwik (Joannes Lodovicus) 13-14, 18, 57  
Symokatta Teofilakt 45  
Szpilczyński Stanisław 39  
Szypowska Maria 55  
Szypowski Andrzej 55
- Terlecki Władysław 55
- Walicki Michał 84, 124  
Wallis Mieczysław 29  
Wałęga Irena 29  
Wardęska Zofia 56  
Wasiutyński Jeremi 26  
Wernicke Julius Emil 17-18, 37  
Wędkiewicz Stanisław 30, 50  
Wiącek Marek 53

- Wiek Peter 115  
 Worringer Wilhelm 71, 86  
 Zahorska Stefania 121  
 Załęska Halina 56, 129  
 Zeller Adolf 113  
 Zernecke Jakob Heinrich 16, 48  
 Zinner Ernst 6, 10, 29, 31, 33-36, 91-93  
 Zúñiga de Diego 56  
 Żebrowski Teofil 23, 48



# Copernicus Epitaph in Toruń's ss. Johns Basilica Painting

## Abstract

### PART I

#### Historiography, Content and Style

Copernicus epitaph in Toruń has not been a subject of monographic elaboration by now, even if the first mention of it is older than of other Toruń epitaphs (travel note by Hungarian Marton Csombor from his Polish journey in 1616). The next mention could date from 1618 (J. Brożek note) but it is not completely positive if it treated surly epitaph painting. Whereas, certain notes referring to the epitaph were written by: S. Starowolski from 1655 and J. L. Strzesz from 1671. Especially important is one of M. Ch. Hartknoch's book paragraph from 1684. It referred to the epitaph's founder, quoted epigram text, interpreted the addition of king Jan Olbracht epitaph to the Copernicus one as a way of honouring Copernicus, put Copernicus epitaph copperplate. Short mentions of the epitaph — not adding anything new to the problem — were published by J. Baumgarten, M. J. Hube, J. H. Zernecke and Swees J. Bernoulli. All the authors did not classify Copernicus epitaph as a piece of artistic value but as a remembrance of a great man. G. Ch. Lichtenber (second half of 19th cent.) has started a turn in that field estimating the epitaph from

aesthetic point of view. In the first half of 19th cent. K. G. Praetorius continued such an estimation. In cases of both authors the appreciation is negative. Praetorius referring to his precursors stressed the value of epitaph as a remembrance of Copernicus, repeating after Hartknoch how Jan Olbracht epitaph had raised the splendour of Copernicus' one. He also gave a description of epitaph painting with a German translation of the epigram and sentence of Copernicus and Olbracht epitaph. The tendency to the aesthetic evaluation (negative as precursors) was presented in „Thorn” magazine from 1830. Copernicus epitaph was mentioned in the article in Leszno „Przyjacieli Ludu” from 1843. Toruń historian from the first half of 19th cent. — like Praetorius and Lichtenberg — pointed out the mistake in Copernicus epigram about his age and date of death. F. Lobeski presented an innovative approach to an epitaph issue in his article from 1857. He considered the epitaph painting at the angle of its artistic genealogy and its fidelity in rendering the authentic Copernicus appearance.

The 400 Copernicus birthday anniversary (1873) the interest in his image increased (from the works including Toruń epitaph: an album of Poznań Society of Friend of Since, from German literature: valuable works by F. Hipler and also L. Prove). In the late 19th cent. the epitaph appears also as an entry in Polish and German dictionaries and catalogues. In the interwar period the epitaph was a subject of interest of greatly Polish authors (Z. Batowski, G. Chmarzyński, J. Wasiutyński) and from German — E. Brachvogel. All the authors looked upon it from its artistic genealogy point of view. In the year of Copernicus 400 death anniversary (1943) Polish literature did not leave any mention because of the country occupation (work by S. P. Mizwa published in New York was an exception). Whereas important German works were than presented: F. Schwarz, E. Schenk zu Schweinsberg, E. Zinner in after

the war period the epitaph was mentioned by: K. Górski, M. Wallis, M. Gąsiorowska, J. Kruszelnicka, T. Przepkowski, S. Wędkiewicz (published in Paris) and by German authors: K. Forstreuter. At that time especially important was a research done by J. Flik that has ascertained the original look of the epitaph. The results of the work were presented in articles and other publication, also quoted by M. Flik-Fizek.

Copernicus imagines which — according to writers on the subject — were wholly or partially based on Toruń epitaph picture:

- 1) Jan Jakub Vogl copperplate in Hartknoch's book from 1684,
- 2) another Jan Jakub Vogl copperplate, smaller in size than a former one,
- 3) a painting from Lipsk University library (c. 1700),
- 4) a painting from National-Galerie in Berlin (17th cent. or little earlier),
- 5) a painting from Naturforschende Gesellschaft in Gdańsk (18th cent.),
- 6) a painting from a city grammar-school in Toruń (c. 1580),
- 7) a painting from Chapter Library in Frombork (Tomasz v. Rupniew-Ujejski from 1677),
- 8) a painting from University Library in Królewiec (c. 1680),
- 9) a painting from Bishop Palace in Pasawa (Passau) from c. 1700,
- 10) an imagine presented in G. Ch. Lichteneber's book „Vermischte Schriften”, Bd. VI, published in Gottingen in 1803,
- 11) a painting in astronomical observatory in Warsaw (18th cent.),
- 12) a copperplate „Copernicus with a book” (16/17th cent.),

13) a copperplate from the king's Stanisław August collection (end of 16th cent.).

A founder of Toruń Copernicus epitaph was Melchior Pirnesius (1526–1589). He came from living in Cracow family, from 1570 a city medical officer in Toruń, predicted humanist, probably Lutheran. The epitaph was placed St. John's church, which was Catholic and Lutheran back than. Copernicus is presented by Pirnesius as a fellow — physician. On the picture Copernicus is shown holding the medicinal herbs in his praying hands. On the picture's framing there were paintings: on the sockle the Pirnesius bust was depicted in the form of medallion, vases with flowers by the sockle, ancient masks by the cornice. In the epigram text — which had differed from the present one — Copernicus description as a mathematician was probably placed. It referred to iatromathematics field in medicine that was in fashion back than. Still present later on it regarded to astronomy where mathematics was of service.

The precise dating of the epitaph is not possible due to difficulties in interpretation of inscription abbreviations regarding to Copernicus death date presented in the epigram. It is not known whether the date was stated according to Julian calendar (what would mean that the epitaph had been executed before 1582) or to Georgian (between the year 1582 and 1589 i.e. the date of Pirnesius' death). In the beginning of 17th cent. the Jesuits — to whom St. Johns church belonged then — repainted both the picture and the framing in order to present Copernicus as an astronomer, because that activity brought him his fame in Europe. He was then deprived of the medicinal herbs (attribute of a physician) and a shelf with astronomical instruments was added in the background. Similar instruments were painted also on the framing. Copernicus was

dressed in red coat. To add him splendour the epitaph of king Jan Olbracht, whose merit was to ratify laws and privileges for Prussia, and who died in Toruń in 1501, was placed above. Copernicus' epigram was moved from the cornice to the sockle to make place for king's epigram; that caused overpainting of Pirnesius' portrait, however king's Jan Olbracht's bust seems to be patterned after the one of Pirnesius. The text of Copernicus epigram was probably also changed, by adding words about erecting the epitaph in order not to allow his fame to vanish in his motherland — in Pirnesius' times Copernicus was not a well known person. The restoration of Copernicus' epitaph in 1733 initiated by J. K. Rubinkowski — a member of City Council and a writer — did not alter the its appearance. Two lines commemorating the added to the epigram and a board with a Latin poem about Copernicus by German poet Nikodem Frishlin (1547–1590) was placed below the epitaph. Two following restorations: in 1870 and in 1972–1973 did not alter the appearance of the epitaph either.

The painting in the epitaph was executed by anonymous painter, patterning after a woodcut by Lucas Cranach the Older of 1515 „George Spalatin Adoring Crucified Christ”. This pattern was probably imposed by Pirnesius, because Spalatin had been a well known Reformation activist and Cranach a Reformation ideologist in art. Some other elements were also patterned after works of Cranach — for example untypical place of a sentence: on a board painted in the picture and partially screening Copernicus trunk as well as the landscape motif — just as it is in a woodcut by Cranach of 1515 „Frederic the Wise Adoring Virgin with Infant Jesus”. The text of sentence is a stanza of an ode of 1444 „In nostri Salvatoris passionem Carmen Sapphicum”, by E. S. Piccolomini, who in 1457 was elected

for the bishop of Warmia and in 1458 became the Pope (Pius II). The reason why this sentence was chosen could be:

a) in the field of ideology — it's close relation with Protestant doctrine stressing the peccability of all people (all are villains) and the role of the Grace of God in the act of peoples redemption,

b) fact of election of Piccolomini for the bishop of Warmia, the connection of his person with Copernicus — canon of Warmia and the fact of taking by Piccolomini the office of the Pope, which made him famous also among the people of other nominations,

c) taking pattern after texts in Cranach's woodcut, where the peccability of Spalatin had been stressed. Similar can be the meaning of skull and shinbone beneath the Cross exposed in the painting. Those can be interpreted as the remains of Adam — the first man, who's grave — according to the legend — was situated in Golgotha. The framing of Copernicus epitaph is — as the painting — of a Renaissance character (the so called architecture frame) with ornaments painted on pilasters of the framing; the ornaments were probably patterned after A. Fantuzzi (ca. 1540).

Among Toruń's epitaph paintings this one is of the poorer artistic quality, however is one of the leading taking into consideration its iconography and composition thanks to the following features:

a) Copernicus is not presented as an adorer — he is not kneeling,

b) the main theme of the painting is Copernicus and the religious motif (the Crucifix) is in the background,

c) the composition of Pirnesius figure on the sockle — painted as a bust fitted into a medallion proceeds later compositions of epitaph paintings especially 18th cent. ones, so called „*imagines clipeatae*”,

d) untypical placing of the sentence.

In other countries such a way of composition and such iconography already existed in those times, however seldom and first of all in Protestant epitaphs and tombstones. Influence of the Cranach style were not rare in Poland; in Toruń it is represented by some of 16th cent portraits of laic character. In Toruń's epitaph paintings this influence exists, (however not direct, but through the so called Duna-side school), in Krzysztof Florian epitaph painting (ca. 1590) in St. John's church. Most of epitaphs in Toruń (both paintings and their framings) were influenced by netherland art; netherland influence is also visible in the epitaph of Melchior Pirnesius' daughter Anna (died in 1576), founded by her father in St. Johns church.

Copernicus portrait in his epitaph in Toruń is one of the oldest images of his person in Europe. Chronologically it is perhaps proceeded only by a portrait painted by T. Stimmer in the astronomical clock in Strasbourg (1571–1574). Uncertain is chronological relation of two Toruń's portraits of Copernicus: the one in the epitaph and the other from the City Gimnasium. On all the European portraits features of Copernicus face and the hair-style are the same. The only exception is the Strasbourg portrait in it's first, original version (the present appearance, similar to all his images, was given to it as late as the first half of 19th cent while overpainting). In the literature the question whether Copernicus' portraits are based on his self-portrait or at least on a portrait painted by somebody else but provided with his sign manual (the problem of so called „autographon” and the interpretation of this term). In case of Toruń's epitaph portrait there is a theory (F. Schwarz), that its archetype was a copy of „autographon” which had been owned by the Chapter of Frombork and later was lost.

## PART II

## Painting Technic and Technology

Nicholas Copernicus epitaph from 1580 in Toruń's SS. John basilica is the world oldest epitaph dedicated to the astronomer. The most interesting element of this epitaph is a painting depicting Copernicus, painted on the oak panel (95 × 80 cm). The painting has the features typical to the northern painting of the first half of XVI century, such as:

- 1) drawing done with a black paint with a great precision on the glue-chalk ground;
- 2) oil yellow and dark brown imprimatur;
- 3) toning en grisale done with an emulsion binding medium;
- 4) final glazing done in distemper and oil and resin technics.

This method was widely applied in Germany and Netherlands. However there are some exceptions to the rules used in the northern workshops of the first half of XVI century in the portrait and its framing. It refers to the structure of particular layers and their chemical compounds. In the Copernicus epitaph for example the ground layer is not perfectly white but dark brown due to the oil imprimatur saturation and its weak glue isolation. Instead of lean distemper in underdrawing the oily one was applied and even linseed oil. The last one next to undefined resin was applied in the final layers.

The X-rays and micro chemical tests had shown overpaintings on Copernicus coat and epitaphs framing done in the beginning of XVII century. On the black coat, buttoned up to the neck the red one with a white fur collar was painted. In the rectangular area, under the depiction of Copernicus and the inscription, an unknown male figure is present. This could be seen on the X-rays picture. This

probably is a founder of the epitaph — Melchior Pirnesius. On the rectangular plates placed on both sides of the epitaph and under the astronomical instruments painted, flowers in the vase and ancient masks could be also seen. The overpainting was done in the time when heliocentric theory of a great astronomer was already well known in the world. It was meant to depict Copernicus as an astronomer and mathematician not as a clergyman at that time. New accents added in the beginning of 18th century — the red coat with a white fur collar, astronomical instruments and inscriptions glorifying Copernicus as a great astronomer and mathematician — had changed a role of the epitaph, known by then as a monument founded most of all to the great scientist. In the upper level a painting depicting Jan Olbracht, the King of Poland was added. He died in Toruń in 1501. The king's neighbourhood was intended to raise the honour and splendour of Nicholas Copernicus.

In 1733 Jakub Rubinowski, Toruń's literary man, was a founder of the renovation of Copernicus epitaph. The renovation added a name of its founder, his titles and refreshed the inscriptions for the second time.

There are six more epitaphs from a second half of 16th century in Toruń. Among eleven of them, ten were painted on oak panels and one on a pine one. All the paintings differ in terms of a painting texture and do not show any major technical similarity. It seems probable that they had been painted outside Toruń, in Gdańsk perhaps, where many famous painters were active, often came from Netherlands. Fabian Neisser came to Toruń from Gdańsk, lived here and in 1594 made an epitaph for his parents in Virgin Mary Church in Toruń. This is only one signed epitaph in Toruń but has no relations with the others Toruń epitaphs.

Translated by  
*Joanna Arszyńska*  
*Katarzyna Wantuch*

*Epitafium Toruń*  
*Epitafium, kmc*



## Spis treści

Słowo wstępne .....	3
Część I. <b>Historiografia, treść i styl</b> ( <i>Janina Kruszelnicka</i> ) .....	5
Część II. <b>Technologia i technika malarska</b> ( <i>Józef Flik</i> ) ...	131
Indeks cytowanych autorów .....	183
Copernicus Epitaph in Toruń's ss. Johns Basilica Painting (Abstract) .....	189



80

Biblioteka Główna UMK



300000174473



Józef Flik jest konserwatorem dzieł sztuki, znawcą dawnych technik malarskich. Uczeń Leonarda Torwirta, jest kontynuatorem jego badań nad portretem Mikołaja Kopernika. Przez szereg lat pracował także w Muzeum Okręgowym w Toruniu jako główny konserwator oraz wicedyrektor muzeum. Jest profesorem tytularnym. Obecnie pełni funkcję kierownika Zakładu Technologii i Techniki Malarskich oraz dyrektora Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa. Wśród wielu jego prac warto wymienić następujące studia: *Toruńskie portrety mieszczkańskie z drugiej połowy XVI wieku z Muzeum w Toruniu (technologia i techniki malarskie)* (Toruń 1982); *Portret Mikołaja Kopernika z Muzeum Okręgowego w Toruniu — studium warsztatu malarskiego* (Toruń 1990); *Portrety Jana Heweliusza z Gdańska i Oxfordu — studium warsztatu malarskiego* (Ochrona Zabytków, 1995, nr 2); *Tryptyk Koronacji NMP z 1450 r. z kościoła seminaryjnego we Włocławku. (Historia, technika, konserwacja)* (Toruń 1995); *Wpływy niderlandzkie na technikę toruńskiego malarstwa portretowego i epitafijnego z końca XVI wieku, [w:] Niderlandyzm w sztuce polskiej* (Warszawa 1995). Jest wykonawcą wielu prac konserwatorskich z malarstwa i rzeźby polichromowanej na terenie kraju i za granicą.

Opracowanie niniejsze powstało z inicjatywy Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Właśnie tutaj, niemal od początku powstania ośrodka konserwatorskiego, łączono badania humanistyczne z konserwatorsko-technologicznymi i przyrodniczymi oraz z działaniami artystycznymi. Główną rolę inspirującą do podejmowania takich interdyscyplinarnych przedsięwzięć badawczych i konserwatorskich odegrali profesorowie Jerzy Remer i Leonard Torwirt — współtwórcy Instytutu.

Niniejsza książka jest pierwszą w historiografii sztuki monografią tego tak ważnego obiektu, jakim jest toruńskie epitafrum Mikołaja Kopernika. Jest ona wynikiem najściślejszego związku pomiędzy badaniami technologicznymi i badaniami z dziedziny historii sztuki. Dopiero w wyniku tych wspólnych analiz wyłonił się obraz pierwotnego epitafrum Mikołaja Kopernika, fundowanego przez toruńskiego lekarza Melchiora Pirnesiusa w ostatniej ćwierci XVI wieku.

ISBN 83-231-0747-5

Toruń 1996