

Kruszelnicki, Zygmunt

"Śmierć Kopernika" : temat w sztuce polskiej

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 19 (260), 27-53

1994

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

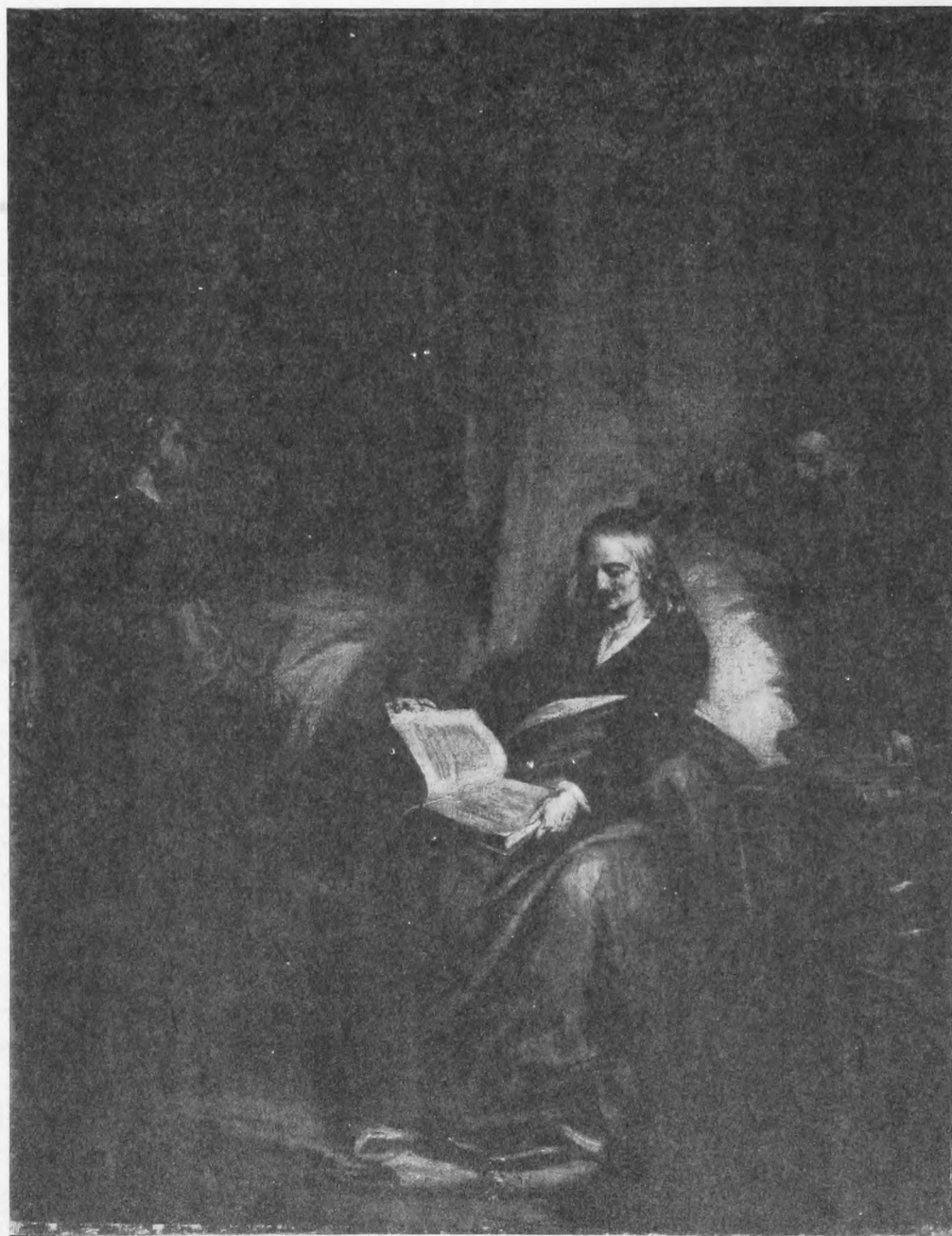
Zakład Historii Sztuki

Zygmunt Kruszelnicki

„ŚMIERĆ KOPERNIKA”
TEMAT W SZTUCE POLSKIEJ

Tematyka kopernikowska w plastyce fragmentarycznie tylko i wrywkowo bywała dotąd przedmiotem opracowań specjalistycznych. Abstrahując całkowicie od zagadnienia określanego ogólnie mianem „wizerunków Kopernika”¹ — brać możemy pod uwagę prace omawiające sceny historyczne, w których dominującą rolę odgrywa postać wielkiego astronoma. I tu, w istocie, odnaleźć możemy jedynie dwie pozycje, których daty powstania dzieli dystans stu lat. W pierwszej z nich ujęto zaledwie dwie sceny historyczne: J. Matejki i A. Lessera²; w drugiej — wyłącznie twórczość J. Matejki³. O innych utworach z tego kręgu tematycznego wiadomo tyle tylko, ile wynika z innych całościowych opracowań, a więc np. monografii artystów czy też katalogów zbiorów lub wystaw⁴.

Jakież więc wątki tematyczne wybierali najczęściej z życia wielkiego astronoma artyści podejmujący tematykę historyczną? Nie biorąc pod uwagę różnorodnie przestylizowanych i zmodernizowanych wersji owych dawnych „wizerunków Kopernika”⁵ — pozostają w polu zainteresowań przedstawienia historyczne, w ściślejszym tego słowa znaczeniu. Wbrew pozorom — nie nasuwały one, bynajmniej, artystom zbyt wielu tematów; albo inaczej: jeśli nawet potencjalnie istniał tu szeroki zakres tematyczny, to nie wszystkie one, bynajmniej, były wykorzystywane. Trzy tylko z czterech motywów zdołały wyrzucić bardziej wyraziste piętno na polskim malarstwie historycznym o tematyce kopernikowskiej: Kopernik studiujący, Kopernik jako dojrzały astronom, Kopernik dzielący się z innymi swymi poglądami naukowymi, wreszcie ostatnie chwile Kopernika. Pierwszy temat znalazł swe sformułowania m.in. w rycinie do znanego dzieła Figuera⁶, drugi w słynnym dziele J. Matejki⁷, trzeci, przede wszystkim, w obrazie W. Gersona⁸, czwarty wreszcie — w obrazie A. Lessera, poprzedzonym skromniejszą wersją W. Eljasza-Radzikowskiego⁹.



1. Walery Eliaz Radzikowski, Śmierć Mikołaja Kopernika, obraz olejny, 1869 r., Muzeum Okręgowe w Toruniu (fot. Waclaw Górski)

Temat śmierci w ujęciu: „Ostatnie chwile Wielkiego Człowieka” odgrywał niemałą rolę w historycznej twórczości XIX w.¹⁰ Początki tego motywu, jako zjawiska ciągłego, datują się dopiero od schyłku XVIII w.¹¹, a więc od owego wielkiego przełomu, jaki dokonuje się w malarstwie i w innych dziedzinach twórczości plastycznej u samego progu Wielkiej Rewolucji Francuskiej¹². Rzecz w tym jednak, iż temat ten nie miał w istocie właściwych antecedensów

w ikonografii chrześcijańskiej, abstrahujemy tu, oczywiście, od wszelkich przedstawień dotyczących śmierci męczeńskiej. W niektórych żywotach świętych odnaleźć można opis śmierci w otoczeniu najbliższych przyjaciół i uczniów, oddający atmosferę pożegnania i przekazywania ostatniej woli. Tak właśnie przedstawiona została np. w legendarnym ujęciu śmierć św. Franciszka¹³; scena ta nie pozostawiła po sobie większej spuścizny w sztukach plastycznych¹⁴. Z kolei wśród znanych i wybitnych dzieł malarstwa jedno tylko dałoby się tu przytoczyć: „Ostatnią Komunię św. Hieronima” pędzla Domenicchina w Pinakotece Watykańskiej¹⁵; ten temat jednak nie ma żadnego bardziej spopularyzowanego odpowiednika w sferze hagiografii. W sumie — wszystko to są w sztuce chrześcijańskiej raczej marginesy. Osobnym problemem staje się w tym kontekście temat Zaśnięcia NP Marii. Oczywiście, w swej wcześniejszej postaci, z Marią leżącą na łożu i zjawiającym się Chrystusem, motyw ten nie będzie tutaj wchodził w rachubę, późniejsze jednak jego ujęcia — poczynając od słynnego drzeworytu Dürera¹⁶ — nie mogą tu zostać pominięte. Ważne jest bowiem na tym wizerunku realistycznie potraktowane, kameralne ujęcie sceny



2. Aleksander Lesser, Szkic do „Śmierci Mikołaja Kopernika”, 1867 r., Muzeum Narodowe w Warszawie (wg: M. Kaczanowski, *Aleksander Lesser...*)



3. Aleksander Lesser, Szkice do „Śmierci Mikołaja Kopernika”, ok. 1870 r., Muzeum Narodowe w Warszawie (negatyw znajdujący się w posiadaniu Muzeum Okręgowego w Toruniu)

we wnętrzu, w założeniu analogiczne do koncepcji, jaka przyświecała omawianym tu przedstawieniom śmierci. Zaśnięcie NP Marii wywarło zresztą w pewnym momencie na interesujące nas tu przedstawienia wpływ zupełnie bezpośredni.

Jeśli idzie o zakorzenie tego typu tematyki w „klasycznych wielkich religiach” — to w największym nasileniu występuje ona w buddyzmie, ściśle mówiąc: w dziejach życia Gautamy-Buddy¹⁷. Właśnie życie założyciela buddyzmu kończy się śmiercią w otoczeniu najbliższych uczniów i wyznawców, przy czym Błogosławiony, do ostatniej chwili zachowując przytomność, udziela otoczeniu pouczeń i przekazuje swą ostatnią wolę¹⁸.

Istnieje jakaś głęboka analogia pomiędzy konwencją, w której przedstawiono śmierć Wielkiego Gautamy, a realizacją tych wątków tematycznych, jakie pojawiają się w sztuce, w szczególności zaś w malarstwie zachodnioeuropejskim, u schyłku XVIII stulecia. I tu bowiem również powtarza się ów motyw śmierci, będącej niejako podsumowaniem całego życia i nauki Wielkiego Człowieka, śmierci w otoczeniu najbliższych i najwierniejszych, przy czym ostatnie chwile wypełnia mający umrzeć udzielaniem rad, pouczeniem i przekazywaniem ostatnich poleceń otoczeniu¹⁹.

Realizacją niejako przelomową dla tego typu malarstwa stała się przede wszystkim „Śmierć Sokratesa” pędzla Davida²⁰; chyba ten właśnie utwór potraktowany został jako decydujący wzór dla całej sztuki europejskiej na wiele dziesięcioleci. Pewną rolę odegrały tu też niewątpliwie — równoległe, a częściowo wcześniejsze — utwory, ukazujące śmierć w otoczeniu rodziny jako motyw rodzajowy, w szczególności u Greuze’a²¹.



4. Aleksander Lesser, Szkic do „Śmierci Mikołaja Kopernika”, ok. 1870 r., Muzeum Narodowe w Warszawie (negatyw znajdujący się w posiadaniu Muzeum Okręgowego w Toruniu)



5. Aleksander Lesser, Śmierć Mikołaja Kopernika, szkic węglem na bibule, ok. 1873 r. (wg: I. Polkowski, *Album*)

Najogólniej biorąc, przedstawienia „Ostatnich Chwil Wielkiego Człowieka” podzielić dałoby się pod względem treściowym na trzy zasadnicze odmiany. Jedną z nich jest ukazanie śmierci wynikającej z przyczyn całkowicie naturalnych; tego rodzaju kompozycje cechuje na ogół, pomimo smutku — uroczysty spokój²². Druga — śmierć wodza i bohatera na polu bitwy — z natury rzeczy nacechowana bywa większym dramatyзмом i dynamiką, przy czym bierzemy tu pod uwagę jedynie śmierć leżącego i zachowującego przytomność rannego w otoczeniu najbliższych²³. Trzecia wreszcie odmiana — w jakimś sensie pośrednia pomiędzy pierwszą a drugą — to ostatnie chwile przed dobrowolnym lub też wymuszonym samobójstwem — oprócz Sokratesa, Seneka będzie tego wymownym przykładem²⁴.

Na gruncie sztuki polskiej — w zasadzie, jak wiadomo, rozwijającej się, przynajmniej pod względem ikonograficznym, rytmem właściwym twórczości ogólnoeuropejskiej — nie było zbyt wielu bodźców nakłaniających ku takiej właśnie tematyce. Nie wystarczy bowiem sam fakt śmierci — naturalnej czy niespodziewanej — w otoczeniu najbliższych, ażeby wykorzystać go jako motyw

tematyczny dla określonej kompozycji malarskiej czy graficznej²⁵. Musi tu dopiero zaistnieć szereg dodatkowych czynników, nadających owej scenie pożądany dramatyzm i historyczną doniosłość. Najbardziej inspirującą w dziejach polskiej plastyki dla przedstawienia śmierci w czasie bitwy stała się śmierć ks. J. Poniatowskiego w Lipsku²⁶ i śmierć hetmana S. Żółkiewskiego pod Cecorą²⁷. Pierwszy z tych bohaterów ukazywany bywa zazwyczaj w chwili, gdy skacze na koniu w nurty Elstery²⁸, drugi — gdy w towarzystwie syna i bratanka ostatkiem sił broni się przed napierającym nieprzyjacielem²⁹.

Obydwu więc tych scen nie należy brać pod uwagę w naszej analizie, podobnie zresztą jak i scen poprzedzających egzekucje, w których w polskiej twórczości na plan pierwszy wysuwa się postać S. Zborowskiego³⁰.

Jeśli idzie zaś o ujęcie śmierci wielkiego człowieka w takim sensie, w jakim tu powyżej ją rozumiano — niewystarczająca bynajmniej była informacja natury wyłącznie chronologicznej, mówiąca, iż dana osobistość, ważna dla pewnego okresu dziejowego — zmarła w określonym dniu i o określonej godzinie, otoczona grupą przyjaciół i współpracowników, którym do końca udzielała rad i wskazówek. Konieczne są tu jeszcze dodatkowe elementy dodające dramatyzmu scenie, jednocześnie zaś — otwierające niejako na jej kanwie dodatkowe perspektywy historyzoficzne.

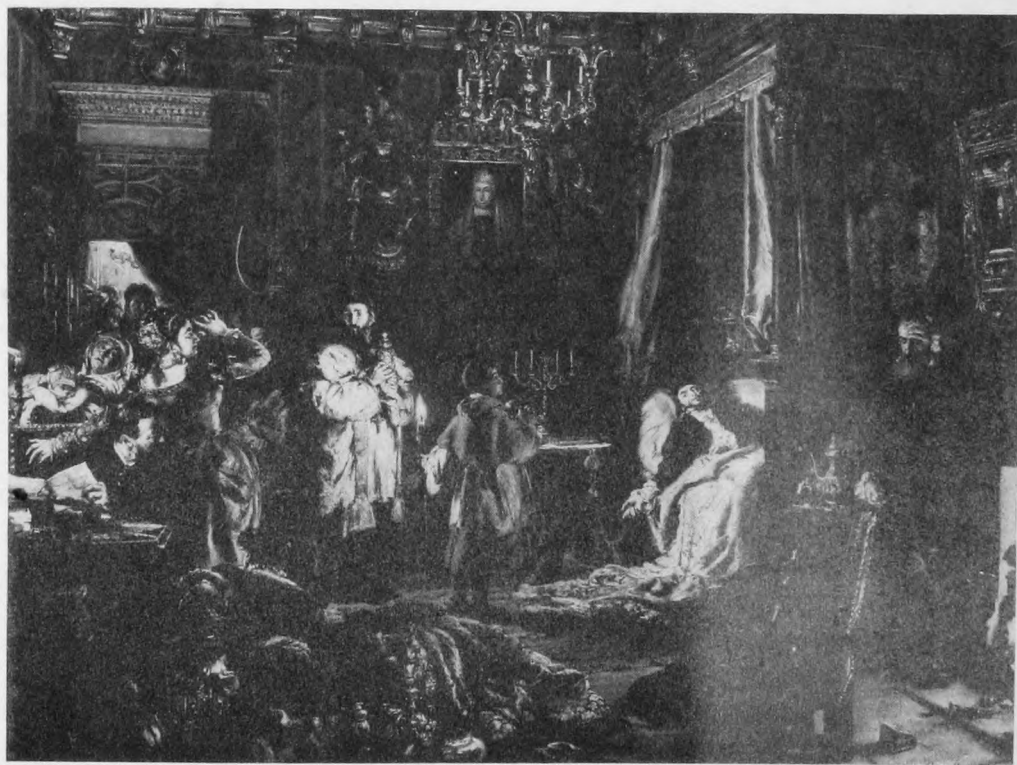


6. Aleksander Lesser, Śmierć Mikołaja Kopernika, obraz olejny, ok. 1878 r., Muzeum Okręgowe w Toruniu (fot. Czesław Kuchta)

Istotne jest przy tym, aby z jednej strony miały one pozytywny charakter, z drugiej zaś służyły przewyciężaniu śmierci, która się właśnie przed naszymi oczyma rozgrywa. Tak więc optymalnymi niejako sytuacjami dla tego typu przedstawień będą takie, w których np. śmiertelnie raniony wódz jeszcze przed zgonem otrzymuje wiadomość, że dowodzona przez niego armia odniosła zdecydowane zwycięstwo³¹, lub też bojownik o określoną ideę dowiaduje się w ostatnich chwilach przed odejściem, że idea ta zwyciężyła lub przynajmniej zaczyna zwyciężać. W każdym wypadku musi przy tym chodzić o wydarzenia czy idee o doniosłym historycznym znaczeniu.

Otóż z dziejów Polski niezbyt wiele można było zaczerpnąć scen, które odpowiadałyby wszystkim nakreślonym tu wymogom. Śmierć Bolesława Krzywoustego obfitowała, niewątpliwie, w momenty o dużej historycznej doniosłości, związanej z podziałem kraju pomiędzy synów i wynikłym stąd rozbiem dzielnicowym. Jednakże było to wydarzenie określone przez całą potomność w sposób zdecydowanie negatywny i, co za tym idzie, nie nadające się dla tego rodzaju ujęć³².

Zaczynając od przeciwnego niejako końca, można by poszukać tego rodzaju scen, ukazujących śmierć, w sztuce polskiej w różnych okresach jej rozwoju. Najważniejszą niewątpliwie pozycją będzie w takim ujęciu „Śmierć Zygmunta Augusta w Knyszynie” J. Matejki³³. (fot. 7)



7. Jan Matejko, Śmierć Zygmunta Augusta w Knyszynie, obraz olejny, 1886 r., Muzeum Okręgowe w Toruniu (fot. Waclaw Górski)

Późniejszą w sensie treściowym, znacznie jednak wcześniejszą co do czasu powstania, jest „Śmierć Stanisława Augusta Poniatowskiego” pędzla M. Bacciarellego³⁴. Obraz ten powstał w lutym 1798 r., a więc wkrótce po śmierci króla, toteż w chwili swego powstania nie mógł być uważany za dzieło historyczne, lecz raczej za jakiś dokument współczesnego życia. Inna sprawa, że elementy prestiżowo-reprezentacyjne przeważały tu częściowo nad ściśle realistycznymi. (fot. 8)

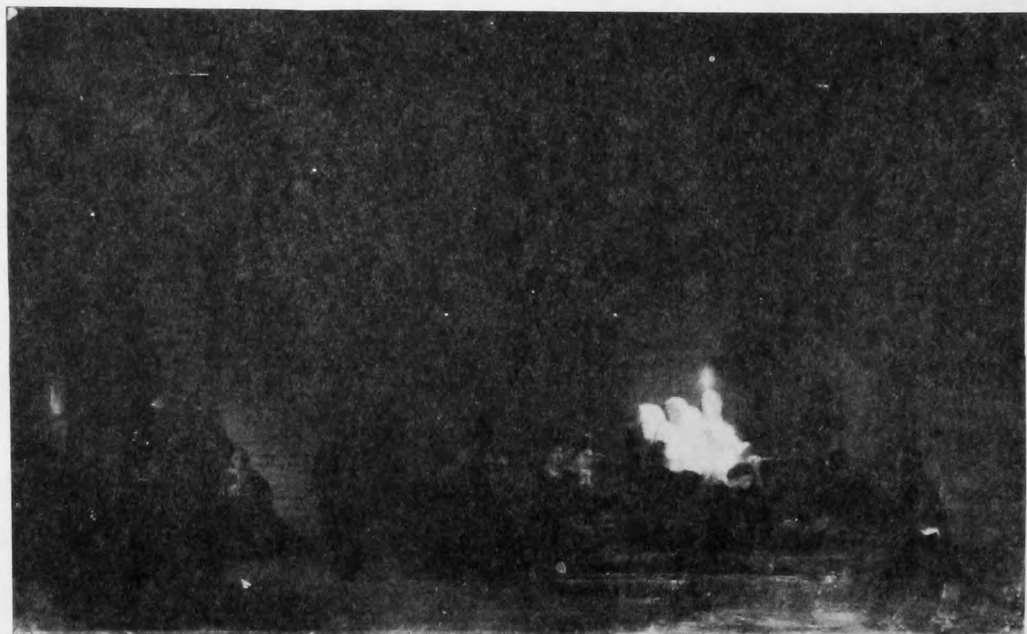
W obydwu tych wypadkach mamy do czynienia z przedstawieniem zgonów, mających ważki ciężar historyczny. W pierwszym wypadku chodzi o koniec w Polsce ostatniej „ciągłej” dynastii oraz — *de facto* dopiero teraz — o koniec dziedzicznego królestwa. W drugim — stajemy w obliczu ostatecznego przypiętowania końca, formalnie zlikwidowanej już dwa i pół roku wcześniej, przedrozbiorowej, monarchicznej Rzeczypospolitej.



8. Marceli Bacciarelli, Śmierć króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, obraz olejny, 1798 r., Kowno, Muzeum

Do tego dodać by jeszcze można znajdujący się w zbiorach Muzeum Czartoryskich w Krakowie obraz Louisa Prospera Roux „Śmierć ks. Adama Czartoryskiego”, która zapowiada koniec działalności Hotelu Lambert, co, rzecz jasna, mocno zaważyło na dalszych porozbiorowych dziejach polskiego narodu. (fot. 9)

Jednakże we wszystkich tych wypadkach wchodzi w grę wiedza historyczna, która pozostaje wciąż niejako zewnętrzna w stosunku do obrazów, nie będąca w stanie kształtować ich kompozycji. Nie było sensownego sposobu na to, ażeby środkami czysto plastycznymi unaocznic niejako szczególną wagę dziejową rozgrywających się wydarzeń i artyści bynajmniej o to nie zabiegali.

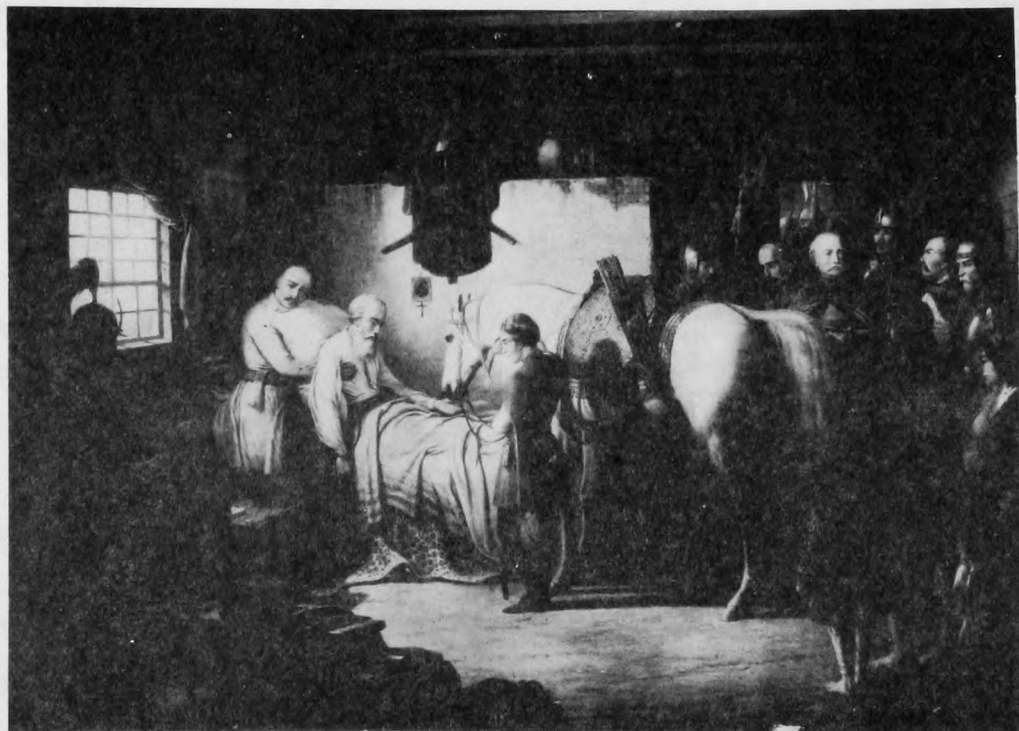


9. Louis Prosper Roux, Śmierć ks. Adama Czartoryskiego, obraz olejny, po 1861 r., Muzeum Narodowe w Krakowie, Oddział im. Czartoryskich (fot. Muzeum Narodowe Kraków)

Inaczej miała się rzecz ze śmiercią S. Czarnieckiego. Człowiek, który — przynajmniej w powszechnym odczuciu — przez długie lata zasługiwał, jak nikt ze współczesnych, na buławę hetmańską i w końcu ją w ostatniej chwili na łożu śmierci otrzymał³⁵ — to był właśnie temat dla tego typu kompozycji, o jakich mówimy. Toteż temat ostatnich chwil Czarnieckiego niejednokrotnie podejmowany bywał w malarstwie polskim XIX w. (fot. 10)

Podobna idea — *mutatis mutandis* — nasuwała się w związku ze śmiercią M. Kopernika. Podkreślany wielokrotnie w materiałach biograficznych fakt, iż Kopernik w ostatnich dniach (lub też może nawet w ostatnich chwilach) życia otrzymał do rąk egzemplarz pierwszego wydania *De revolutionibus*, w połączeniu ze świadomością ogromu znaczenia, jakie to dzieło dla potomości ze sobą niosło — w wyjątkowym stopniu sugerował artystom ten właśnie temat

z życia wielkiego astronoma. Tu właśnie bowiem można było — w przeciwieństwie np. do śmierci Zygmunta Augusta czy A. Czartoryskiego — w plastycznej i materialnej formie uchwycić owo zderzenie dwu przeciwstawnych sił: odcho-
dzenie w mrok śmierci człowieka i początku zobiektywizowanego życia jego idei.

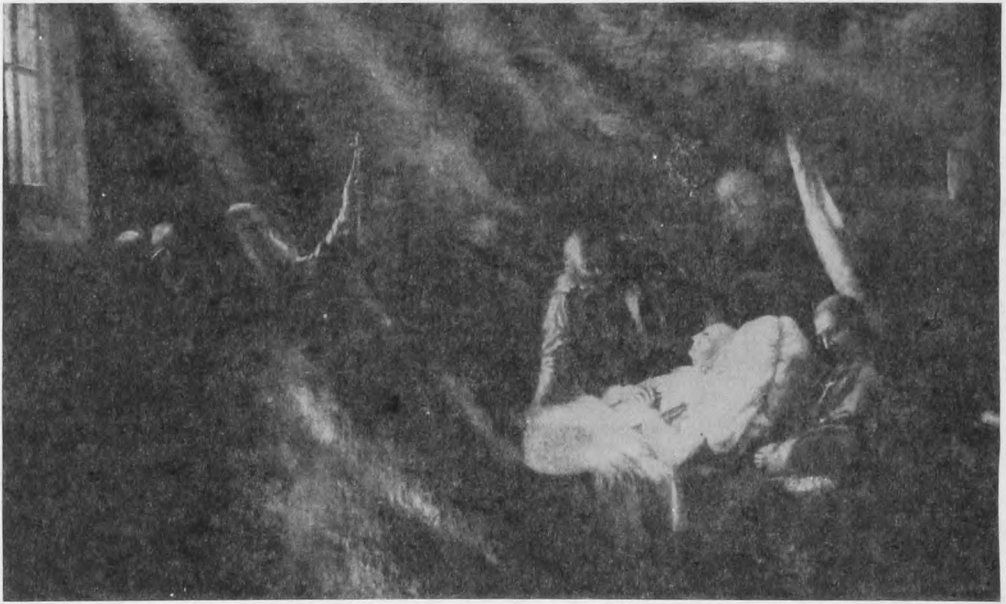


10. Januariusz Suchodolski, Śmierć Stefana Czarnieckiego (fot. Muzeum Narodowe w Poznaniu)

Zdawałoby się na pozór, że temat taki wcześniej już znacznie zapładniać wyobraźnię artystów. Wydawać by się np. mogło, że dla twórczości Oświecenia temat taki byłby wyjątkowo wdzięczny. Tak się jednak nie stało. Można natomiast sądzić, że dopiero owa pierwsza fala zainteresowań Kopernikiem, jaka przetoczyła się przez ziemie polskie w okresie napoleońskim, przygotowała wstępnie grunt dla tego typu przedstawień³⁶.

Rzecz ciekawa, że najwcześniejsze, dające się uchwycić, sformułowanie plastyczne omawianego tu tematu nie zostało bynajmniej zrealizowane na gruncie polskim, lecz — w sensie topograficznym — bardzo odeń daleko. Ciekawe też, że owo pierwsze artystyczne upostaciowanie omawianej tu tematyki odbiega w sposób zasadniczy swym charakterem od późniejszych, najbardziej klasycznych ujęć tego motywu w sztuce polskiej i nie tylko polskiej.

Mam tu na myśli mało stosunkowo znany obraz, jaki wyszedł przed rokiem 1844 spod pędzla W. A. Walla (1801—1885) z inicjatywy i według opisu E. Everetta (1794—1865), gubernatora stanu Massachusetts. Poczynając od roku 1894 obraz ten znajduje się w Bibliotece Publicznej w New Bedford w stanie Massachusetts³⁷ (fot. 11).



11. W. A. Wall, Śmierć Kopernika, obraz olejny, przed 1844 r., New Bedford (Massachusetts), Biblioteka Publiczna

Kompozycja obrazu osnuta została dookoła jasnej poziomej plamy — leżącej w pościeli postaci Kopernika. Wokół niego skupia się szereg pogrążonych w półmroku postaci, przy czym po lewej stronie jasno oświetlone okno i padające zeń promienie powodując odbity blask potęgują jasność wokół leżącego na łożu śmierci astronoma. Od okna spływają wyraziście zaznaczone, ukośne promienie, padające na jego leżącą postać. Stanowią one niejako łącznik pomiędzy oknem — a więc ramą wyjściową na niebo — oraz postacią umierającego. W tej fali promieni ukazuje się wysoko wzniesiony do góry krzyż, podtrzymywany ręką przez jednego z obecnych. W ten sposób można by — posuwając się od strony prawej ku lewej i ku górze — odnaleźć następujące elementy: postać astronoma, leżąca na jego piersi księga (niewątpliwie pierwsze wydanie *De Revolutionibus*), krzyż w płynących od okna promieniach — niebo. Wydźwięk symboliczny tej gradacji jest oczywisty, ogólna atmosfera chrześcijańska — bynajmniej niekoniecznie katolicka; natomiast, wbrew pozorom, brak tu w istocie bezpośredniego nawiązania do jakiegokolwiek tradycji sztuki sakralnej.

Ten schemat kompozycyjny — a w pewnym sensie i ideowy — który stał u podstaw amerykańskiej „Śmierci Kopernika” znalazł pewne późniejsze odbicie i zastosowanie w malarstwie polskim. Odnajdujemy go w 1892 r., a więc około pięćdziesiąt lat od daty powstania obrazu Walla, w kompozycji W. Pruszkowskiego „Śmierć Ellenai” (niegdyś w Galerii Malarstwa we Lwowie³⁸, obecnie we Wrocławiu) (fot. 12).

Pomimo że mamy tu do czynienia z przedstawieniem grupy dwuosobowej — wobec bogatego wielofigurowego ujęcia amerykańskiego — w istocie rzeczy zasadniczy zrąb ideowo-kompozycyjny pozostał u Pruszkowskiego ten sam.



12. Witold Pruszkowski, Śmierć Ellenai, pastel, 1892 r., Muzeum Narodowe we Wrocławiu (fot. Muzeum Narodowe Wrocław)

Umierającego Kopernika zastąpiła Ellenai, księgę *De Revolutionibus* na jego piersi zastąpiła u Ellenai róża, okno i promienie pozostały w gruncie rzeczy bez zmian, krzyż natomiast jest u Pruszkowskiego obecny jedynie w wyobrażeniu, ale i do tej kompozycji harmonijnie by przynależał.

Zestawienie obok siebie reprodukcji obydwu dzieł wykazuje, jak bardzo są one w istocie do siebie, pomimo wszystkich różnic, zbliżone. Jak tę analogię wyjaśnić?

Sądzę, że obraz W. Walla, pomimo swej polskiej tematyki, był u nas zbyt mało znany, ażeby mógł oddziaływać na kompozycję Pruszkowskiego. Raczej obydwa te dzieła — oddzielone od siebie kilkoma dziesiątkami lat co do czasu powstania — naśladowały jakiś nieznany nam pierwowzór. Zresztą na gruncie polskim obraz Pruszkowskiego żył niejako nadal własnym życiem i oddziaływał na dalsze utwory, nie tylko plastyczne, ale i literackie³⁹.

Brak jednakże jakiegokolwiek spójni, jakiegokolwiek, najmniejszego chociażby, podobieństwa pomiędzy tym najwcześniejszym utworem — a także jego późniejszymi polskimi analogiami — a tymi właściwymi polskimi przedstawieniami „Śmierci Kopernika”, na które czas miał przyjść w ciągu trzeciej ćwierci XIX stulecia.

Te ostatnie miały charakter zdecydowanie odmienny i na odmiennej też konwencji ikonograficznej się opierały.

Przyświecała im koncepcja ukazania postaci umierającego nie jako leżącego bezwładnie — w tym wypadku na łożu — lecz w postawie siedzącej, najczęściej w fotelu. Oczywiście także i tutaj, podobnie jak w pozycji leżącej, możliwa była do ukazania cała szeroka gama różnych stanów fizycznych umierającego, poczynając od zachowanej jeszcze w pełni przytomności, kończąc zaś na całkowitym pogrążeniu się w śmiertelnym śnie.

Wydaje się, że wszelkie przedstawienia ukazujące śmierć siedzącego, w normalnym ubraniu raczej, aniżeli w bieliźnie, zawierają w sobie tendencję do ukazania pewnego rodzaju siły życia połączonej z abnegacją, innymi słowy: jest w tym zawarta jakaś koncepcja trwania do ostatka na wyznaczonym sobie stanowisku. Takie właśnie ujęcie przyjęte zostało w ikonografii śmierci króla Fryderyka Wielkiego i to już w 11 lat po jego śmierci, w pochodzącym z 1797 r. sztychu F. Bergera, według rysunku F. W. Bocka⁴⁰. Jest to zresztą w istocie kontaminacja dwu różnych, oddalonych od siebie kilkoma godzinami wydarzeń: samej śmierci, która nastąpiła o godzinie 11 wieczór (17 sierpnia 1786 r.) oraz przybycia — już w godzinach porannych następnego dnia — nowego króla Fryderyka Wilhelma II w celu oddania czci zmarłemu stryjowi. Bardziej wiernie — z punktu widzenia przekazów dziejowych — przedstawił scenę śmierci królewskiej Adolph von Menzel w rysunku należącym do słynnego cyklu ilustracji. Tutaj — wsparty na ramionach kamerdynera — król usiłuje podnieść się z fotela. Efekt jednak ogólny tego wizerunku jest już nieco zmieniony z powodu wprowadzenia elementu potężnej kołdry, spowijającej fotel⁴¹.

W sumie jednak schemat zawarty w przedstawieniu Bocka-Bergera, tj. siedząca postać umierającego lub zmarłego, koło którego skupia się uwaga grupy osób, krzątających się w zamkniętym pomieszczeniu — to właśnie schemat ikonograficzno-kompozycyjny, jaki przyświecał najbardziej znanemu polskiemu wyobrażeniu śmierci M. Kopernika.

Od razu też dodajmy, że nie będzie tu mowy o jakimkolwiek wpływie i o jakimkolwiek wizualnym podobieństwie do wizerunków fryderycjańskich. Podobieństw kompozycyjno-formalnych szukać będzie trzeba gdzie indziej — w kręgu przedstawień o zupełnie odmiennym ukierunkowaniu tematycznym.

W literaturze dramatycznej polskiej I ćwierci XIX w. (dokładnie: 1817 r.) tego typu scenę śmierci — a więc w pozycji siedzącej i przy zachowaniu do końca przytomności — znajdujemy w zakończeniu „Barbary Radziwiłłówny” A. Felińskiego. Bohaterka, jak przekazuje to tradycja sceniczna, na ogół niesiona na krześle — wypowiada w tej pozycji ostatnie posłanie dla swego męża-króla, odnoszące się do przyszłości Polski⁴².

Ostateczna natomiast kodyfikacja omawianego tu motywu śmierci Kopernika, jak i zresztą całokształtu tematyki kopernikowskiej w sztuce polskiej, dokonała się dopiero w czasie jubileuszu 400-lecia urodzin astronoma — przy czym wiele opromienionych atmosferą jubileuszu zjawisk pojawiło się jeszcze przed samą datą 1873 r. Do takich właśnie utworów należy namalowany w roku 1869 obraz W. E. Radzikowskiego, obecnie znajdujący się w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu⁴³ (fot. 1).

Obraz ten namalowany został w formacie pionowym, ujmując scenę w sposób kameralno-intymny. Kompozycja jego oparta jest na przedstawieniu trzech osób: centrum stanowi siedzący w fotelu na tle łoża Kopernik, jego postać flankowana jest po lewej stronie postacią posłańca, po prawej prawdopodobnie kanonika Donnera. Układ postaci sugeruje odczytywanie znaczeń

od strony lewej ku prawej: ten, który księgę przyniósł — ten, który księgę ogląda — ten, który z tyłu obserwuje oglądającego.

Siedzący w fotelu, z kolanami przykrytymi kołdrą, Kopernik trzyma sam, oburącz, na kolanach rozłożoną księgę i sam swobodnie ją przegląda. W efekcie nie wygląda on na konającego, czy na zbliżającego się ku agonii, raczej jakby na rekonwalescenta, osłabionego jeszcze, ale powracającego do zdrowia. Posłaniec odziany jest w strój podróżny oraz zaopatrzony w potężną torbę, w której, niewątpliwie, odbyła podróż księga. Pochylający się do tyłu to najwidoczniej przyjaciel i współpracownik, nie zaś sługa, gdyż zbyt bezceremonialnie opiera się ramieniem o oparcie fotela głównego bohatera. Na przykrytym kapą stoliku, na pierwszym planie po prawej stronie widnieją książki i przyrządy astronomiczne, usytuowane na podobieństwo analogicznych akcesoriów w obrębie tradycyjnych portretów *en pieds*.

W sumie — widz, który nie posiadałby żadnej dodatkowej wiedzy historycznej na temat treści obrazu, odczytałby go, prawdopodobnie, następująco: chorujący uczonec ogląda jakąś świeżo otrzymaną książkę, która go bardzo zainteresowała. Tego, że to książka przez niego samego napisana, że dochodzi on do ostatnich chwil swego życia, nie sposób byłoby się domyśleć.

Tak więc już w końcu sześćdziesiątych lat XIX w. wykrystalizowała się konwencja ukazywania umierającego Kopernika w pozycji siedzącej, nie leżącej. Jednakże nie utwór W. E. Radzikowskiego okazał się w przyszłości najlepiej spopularyzowany i najbardziej inspirujący. Okazały się nimi natomiast utwory — bo w liczbie mnogiej należy je tu wymienić — A. Lessera.

Twórczość tego artysty charakteryzuje się m.in. dwiema — w omawianym tu kontekście nader istotnymi — cechami. Po pierwsze był on, w szczególności na gruncie polskim, twórcą malarstwa historycznego w ogólnoeuropejskim i dziewiętnastowiecznym tego słowa znaczeniu⁴⁴; po drugie zaś większość jego kompozycji powstawała przez wiele lat, poprzedzana była szkicami, wcześniej realizowanymi wersjami akwarelowymi itd.⁴⁵ Nie bez znaczenia jest i to, że niemalą rolę odgrywały w jego twórczości repliki, identyczne lub z niewielkimi odmianami, co zresztą w owym okresie nie było niczym wyjątkowym.

W związku z tymi czynnikami spodziewać się można, że kompozycja Lessera, dotycząca śmierci Kopernika, będzie, w jakimś sensie, bogatsza i bardziej wielostronna od obrazu jego poprzednika, oraz że moment ostatecznego ukształtowania lesserowskiej koncepcji nie będzie zbyt łatwo uchwytny. Obydwa te przewidywania potwierdzają się przy bardziej wnikliwej interpretacji tej problematyki.

W 1867 r., a więc jeszcze na dwa lata przed pojawieniem się obrazu W. E. Radzikowskiego, realizuje Lesser pierwszą wersję „Śmierci Kopernika”⁴⁶ (fot. 2). Wielki astronom przedstawiony został na niej wprawdzie w postawie leżącej, jednakże nie w ten bezwładny sposób, jak to było na wcześniejszym o z górą dwadzieścia lat obrazie amerykańskim. Kopernik, celem obejrzenia przyniesionej mu książki, podnosi się na swym łożu, prawie że siada. Co ciekawsze, grupa

skupionych dokoła niego postaci stanowi już jakby wstępną antycypację tego znacznie bogatszego zespołu kompozycyjnego, jaki widnieje na lesserowskim obrazie w jego ostatecznej wersji⁴⁷.

Trudno uchwycić dokładnie moment, w którym dokonała się u Lessera ostateczna zmiana koncepcji tego przedstawienia: od wersji postaci leżącej, ewentualnie pólśiedzącej na łożu, do wersji umierającego siedzącego astronoma. Musiało to w każdym razie nastąpić gdzieś pomiędzy rokiem 1867, z którego pochodzi wspomniany poprzednio rysunek tuszem, a początkiem lat siedemdziesiątych, skoro w albumie Polkowskiego⁴⁸ reprodukowany jest rysunek reprezentujący w pełni już wykształconą koncepcję wielofigurową z Kopernikiem siedzącym.

Wcześniejszy chyba jednak etap reprezentują dwa szkice (dzisiaj w Muzeum Narodowym w Warszawie)⁴⁹, w których zarysowuje się kompozycja skupiająca się na siedzącej postaci astronoma. Szczególnie sugestywny jest szkic większy, na którym „skłanianie się” wszystkich głów ku siedzącemu astronomowi wyeksponowane zostało bardzo mocno, mocniej aniżeli w którejkolwiek z bardziej „wykończonych” wersji przedstawienia (fot. 3 i 4).

Następnym etapem jest karton, który dostarczył Lesser do reprodukcji w książce Polkowskiego w 1873 r. (fot. 5). Potem powstaje obraz olejny jako ostateczna wersja; został on w roku 1878 wystawiony w warszawskiej Zachęcie⁵⁰, a także w Paryżu, następnie zaś przekazany do Muzeum Kopernika w Rzymie⁵¹. Obraz ten, podobnie jak wiele innych utworów tego artysty, nie był okazem jedynym o tej tematyce, lecz tylko głównym.

Ponieważ w trakcie pisania niniejszej pracy nie miałem, niestety, dostępu do oryginału rzymskiego Lessera, oparłem się w dalszych wywodach, odnoszących się do ostatecznej wersji obrazowej, na replice autorskiej Lessera, znajdującej się w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu⁵² (fot. 6).

Pozostawiając na razie na boku ostatecznie wykończony obraz, zajmijmy się ukazaniem u Polkowskiego kartonem⁵³. Analizując zarówno podobieństwa, jak i różnice pomiędzy owymi dwiema kompozycjami o identycznym temacie, można by dojść do wniosku, że Lesser przejął jakby zasadniczą ideę obrazu swego poprzednika — starając się jednocześnie uzupełniać jego braki.

Tak więc również i tutaj Kopernik siedzi w fotelu zwrócony w lewo, z okryciem na kolanach. I ten obraz odczytywać należy także od lewej ku prawej stronie. Zrezygnowano jedynie z przedstawienia na nim łoża w tle; domyślać się można, że znajduje się ono po prawej stronie, poza rogami obrazu.

Liczba przedstawionych osób uległa odpowiedniemu zwiększeniu: na prawo od astronoma jest ich pięć, na lewo sześć. A oto jak opisuje współczesny Lesserowi i, być może, w jakiś sposób treściowo go inspirujący I. Polkowski:

Oryginał wykonany na bibule węglem przedstawia 12 osób. Na pierwszym planie siedzi dogorywający Kopernik, którego podtrzymuje sługa jego Polonus. Lewa ręka oparta o poręcz krzesła, prawą dotyka książki swego nieśmiertelnego *De Revolutionibus*, które mu otwiera poseł z Norymbergi od Retyka, pono sam drukarz Petrejus, przy nim Junkier niemiecki wzięty dla bezpieczeństwa w podróży. Obok ze złożonymi rękoma biskup Dantyszek, a za nimi u drzwi troje

ubogich. Po stronie lewej klęczy duchowny Dominikanin, dalej 2 młodszych księży i starzec z brodą, może Kanonik Donner, który był w ostatniej chwili zgonu Kopernika. Wnętrze przedstawia pokój uczonego. Na półce glob ziemski, trupia główka i kilka książek w niszy, sfera niebieska, narzędzia paralaktyczne i kątomierz, przez okno widać szczyt Katedry, przy oknie stalugi może z portretem astronoma⁵⁴.

Zasadnicze, wprowadzone przez Lessera już w szkicu, innowacje w stosunku do kompozycji dałyby się ująć w czterech punktach: Kopernik podtrzymywany od tyłu przez służbę dotyka palcami książki trzymanej przez wysłańca, a oczy astronoma są jakby niewidzące, dzięki temu rzeczywiście zasugerowano, że bohater przedstawienia znajduje się u końca swoich dni. Przez to, że — całkowicie lub prawie nie widząc, dotyka jednak palcami rozwartych kart książki — wyczuć można jakiś jego szczególny uczuciowy stosunek do tego przedmiotu. Poprzez widoczne skupienie w komnacie astronoma zgromadzonych osób nadał Lesser całej scenie atmosferę chwili wyjątkowej i przełomowej — w połączeniu ze sposobem ukazania astronoma widać wyraźnie, iż asystuje się tu umierającemu. Wreszcie owe akcesoria naukowe, które jedynie w załączkowej i zredukowanej formie postaci widniały w rogu obrazu Radzikowskiego, tutaj zostały odpowiednio rozbudowane i zwielokrotnione.

Tak ma się rzecz na szkicu, wykonanym węglem na bibule.

Dalszym etapem w przedstawieniu tego wątku stał się późniejszy obraz Lessera, którego najbardziej znana wersja znajduje się w Rzymie, replika zaś w Toruniu. Przy zasadniczym zachowaniu całego zrębu kompozycyjnego — pewne jego elementy zostały dokładniej sprecyzowane, inne z kolei zmienione lub zmodyfikowane.

Tak więc w samej postaci Kopernika nie tylko bardziej wyeksponowano ogólną charakterystykę, lecz wyraziściej uwidoczniono jego starość i chorobę. Dokonał tego artysta poprzez zaakcentowanie wychudzenia twarzy astronoma, wyostrenia jego rysów, a także poprzez mocniejsze pochylenie głowy umierającego ku przodowi. Księga, którą podaje Kopernikowi drukarz, została lekko wsparta na kolanach astronoma, przez co znalazła się niżej, postać zaś prezentującego drukarza uzyskała znacznie mocniejsze pochylenie ku przodowi. Autor uniknął przedstawienia gestu z wersji szkicowej, gdzie słabnący już Kopernik, wysunąwszy rękę daleko w przód, pozostawia ją w bezruchu. W ten sposób cała grupa zyskała na realistycznym prawdopodobieństwie.

Poprzez umieszczenie książki na kolanach i lekkie opuszczenie głowy astronoma ku dołowi uzyskał Lesser na obrazie większe podobieństwo centralnej postaci do ujęcia W. Eliasza, aniżeli na szkicu. Podobieństwo to wynikało z innych nieco przesłanek treściowo-kompozycyjnych, niemniej rzuca się w oczy. Czy wynikało to stąd, że Lesser, sporządzając szkic, nie znał obrazu swojego poprzednika i poznał go później, przygotowując ostateczną wersję obrazu; zainspirowany został wówczas bardziej przekonującą pozą astronoma i w tym duchu skorygował swoją własną koncepcję? Nie można w każdym razie takiej ewentualności wykluczyć.

Zmieniły się też w ujęciu ostatecznym układ i funkcja postaci „Polonusa” stojącego za Kopernikiem. O ile w szkicu lewą ręką wyraźnie podtrzymywał astronoma, na obrazie jakby tylko pozostaje w pogotowiu, gotów go w każdej chwili podtrzymać. Zmiana ta zresztą nie wynika w sposób oczywisty i konieczny z innych zmian dokonanych w tej centralnej grupie.

Wiele zmieniło się w grupie widocznej po lewej stronie. Prezentujący księgę drukarz przez swe silniejsze pochylenie ku przodowi bardziej odsłonił stojącego za nim „junkra”. Ten ostatni, w wersji szkicowej, raczej ujęty jako wytworny panicz (kryza na szyi, pióra przy kapeluszu), na obrazie nabrał cech stangreta z batem, rogiem i pełnym wyposażeniem podróznym. Biskup Dantyszek — poprzez uwydatnienie rakiety, mozetty i pektorału — prezentuje się bardziej wyraźnie w swej biskupiej godności. Więcej w nim jednak z biskupa z głębi XIX w., z czasów właśnie Lessera — aniżeli z 1 poł. XVI w.

Pomiędzy „junkrem” a biskupem pojawia się w obrazie dodatkowa postać — nie mająca odpowiednika na szkicu; poza gestem unoszenia ku górze zdjętego z głowy kapelusza niczym się wyraźnym nie odznacza. Tzw. „ubodzy” stojący z tyłu w bramie zostali na obrazie z mniejszą jeszcze wyrazistością potraktowani, aniżeli na szkicu — autor przysłonił ich bowiem inaczej teraz ustawioną postacią „junkra”.

Szczegóły dotyczące grupy postaci po prawej stronie, przy zachowaniu zasadniczego zrębu kompozycyjnego, uległy licznym przekształceniom. Duchowny, klęczący przed krucyfiksem, utracił dominikański habit i dzięki komży nałożonej na sutannę przypomina raczej duchownego świeckiego. Trzej stojący za nim duchowni nabrali rysów bardziej wyrazistych — jednocześnie wszyscy trzej zostali „postarzeni” — w sensie kostiumologicznym zaś bardziej jednoznacznie określono ich jako franciszkanów. Dotyczy to również stojącego po prawej stronie najstarszego mężczyzny z laską, który na szkicu był przez Polkowskiego — raczej już wtedy niesłusznie — określony jako kanonik Donner.

Znacznie precyzyjniej przedstawiony teraz został klęcznik. Przy analogicznym, najogólniej, układzie, jego formy, jakby neoromańskie, w szkicu zmieniły styl na znacznie ozdobniejsze: gotyckie i renesansowe. Prosty krzyż ze szkicu zmienił się w rzeźbiony krucyfix, pojawiła się dodatkowo kapa, okrywająca klęcznik, oraz klepsydra. Tak samo wzbogacone zostały szeregiem szczegółów przyrządy astronomiczne, stojące na pierwszym planie, we wnęce u góry oraz na półce; w istocie jednak ich rola i stopień wyeksponowania nie są większe w obrazie aniżeli na szkicu.

Wprowadzono na obrazie szereg elementów, mających za zadanie wzmocnić jego historyczne prawdopodobieństwo. Zaliczyć należy do nich: skonkretyzowanie architektury, widocznej przez uchylone drzwi oraz okno (w tym ostatnim widoczny fragment katedry fromborskiej) oraz umieszczenie w tymże oknie witrażyków z herbami Gdańska i Torunia.

Jeszcze istotniejsze jest ukazanie w prawym skraju obrazu fragmentu łoża. Ten ostatni element podkreśla jakby tym silniej łączność obrazu z niektórymi

ujęciami artystycznymi Zaśnięcia Najświętszej Panny Marii; do tych zresztą analogii w innym z gruntu kontekście jeszcze powrócimy.

Poprzez szereg drobnych, jednak istotnych zabiegów, całe wnętrze, w którym scena się rozgrywa, zmieniło swój charakter. Dzięki perspektywie na otwartą przestrzeń, widoczną w drzwiach po lewej stronie, przesunięciu ku górze okien, zmianie układu zwisających draperii — stało się ono jakby większe; zatraciło ową ciepłą, przytulną kameralność, jaką posiadało na szkicu.

Szukając prototypu formalno-kompozycyjnego dla omawianych tu okazów ikonografii kopernikowskiej odnajdujemy taki obiekt, który poprzez swój czas i miejsce powstania posiadał wszelkie dane, aby móc oddziaływać inspirująco na omawiane tu dzieła. Jak widać przy odpowiednim zestawieniu, ów proponowany obiekt przystaje najbardziej do szkicowej wersji Lessera, opublikowanej przez Polkowskiego — stosunkowo najmniej do obrazu W. E. Radzikowskiego. Nie jest to przy tym żadne przedstawienie „śmierci wielkiego człowieka” w wersji siedzącej, lecz utwór z terenu Niemiec, o zupełnie odmiennym założeniu tematycznym. Chodzi mianowicie o obraz J. Schradera z 1843 r.: „Fryderyk II odkrywa zdradę swego kanclerza Piotra de Vinci w 1249 r.”. Obraz ten sztychowany był następnie przez K. Steifensanda, a w ostatnich latach przypomniany na znanej stuttgarckiej wystawie czasów Staufów⁵⁵ (fot. 13).



13. J. Schrader, Fryderyk II odkrywa zdradę swego kanclerza Piotra de Vinci, obraz r. 1843, następnie sztych (wg pracy zbior.: *Die Zeit der Staufer*)

Sformułować by to można było następująco: wszystkie właściwie szczegóły w omawianym obrazie niemieckim są inne aniżeli u Lessera — z wyjątkiem jednak postaci samego cesarza Fryderyka II. Ten ostatni ma w całej postawie, w ujęciu głowy i nawet w stroju, jakieś elementy antycypacji przyszłego lesserowskiego Kopernika — i to raczej na szkicu niż w obrazie. Nie koniec na tym — w całym ogólnym wrażeniu wyłania się coś głęboko dla nas znajomego, jakaś daleko posunięta zapowiedź późniejszej o trzydzieści lat kompozycji A. Lessera. Na czym polega owa zapowiedź? Chyba przede wszystkim na analogii kompozycyjnej: zgrupowaniu większej liczby osób w kameralnym, zamkniętym wnętrzu, przy czym punktem centralnym owego przedstawienia jest mocno wyeksponowana postać w długiej szacie, siedząca w wysokim fotelu. Całą tę grupę „porusza” pewne określone wydarzenie o charakterze dramatycznym.

Wprawdzie sam psychologiczny motyw owego dramatycznego poruszenia pozostaje na obu obrazach z gruntu różny — tak samo jak i funkcja siedzącej, centralnej postaci — to jednak autor wykorzystuje szkielet obrazu Schradera dla przedstawienia swojego tematu. Co więcej — wydaje się, iż żadna ze znanych nam kompozycji typu „śmierć wielkiego człowieka” nie jest na tyle do lesserowskiej „Śmierci Kopernika” podobna, na ile właśnie jest nim ten utwór o odmiennym temacie.

Fakt, iż właśnie obraz historyczny, o tematyce zaczerpniętej z dziejów Cesarstwa czasów Staufów, posłużył za inspirację Lesserowi — nie wydaje się być bynajmniej przypadkowy. Artysta ten był wyraźnie związany duchowo z malarstwem historycznym, opiewającym czasy Staufów, jak to widać najbardziej chyba bezpośrednio na jego obrazie, ukazującym Władysława Hermana i młodocianego Bolesława Krzywoustego⁵⁶. Przedstawiony tam sztafaż, zwłaszcza zaś pojawiająca się w tle architektura, to jakby raczej fragment wczesno-średniowiecznej Kolonii, Spiry czy Moguncji, aniżeli ówczesnego Płocka. Podobnie, mniej więcej, ujęty Płock odnajdujemy wcześniej jeszcze na kartach powieści Z. Krasieńskiego *Władysław Herman i jego dwór*⁵⁷.

Omawiany w tej pracy temat śmierci Kopernika, tak jak kiedyś posiadał w sztuce obcej swój prolog, tak również i kontynuację swą znalazł poza granicami Polski.

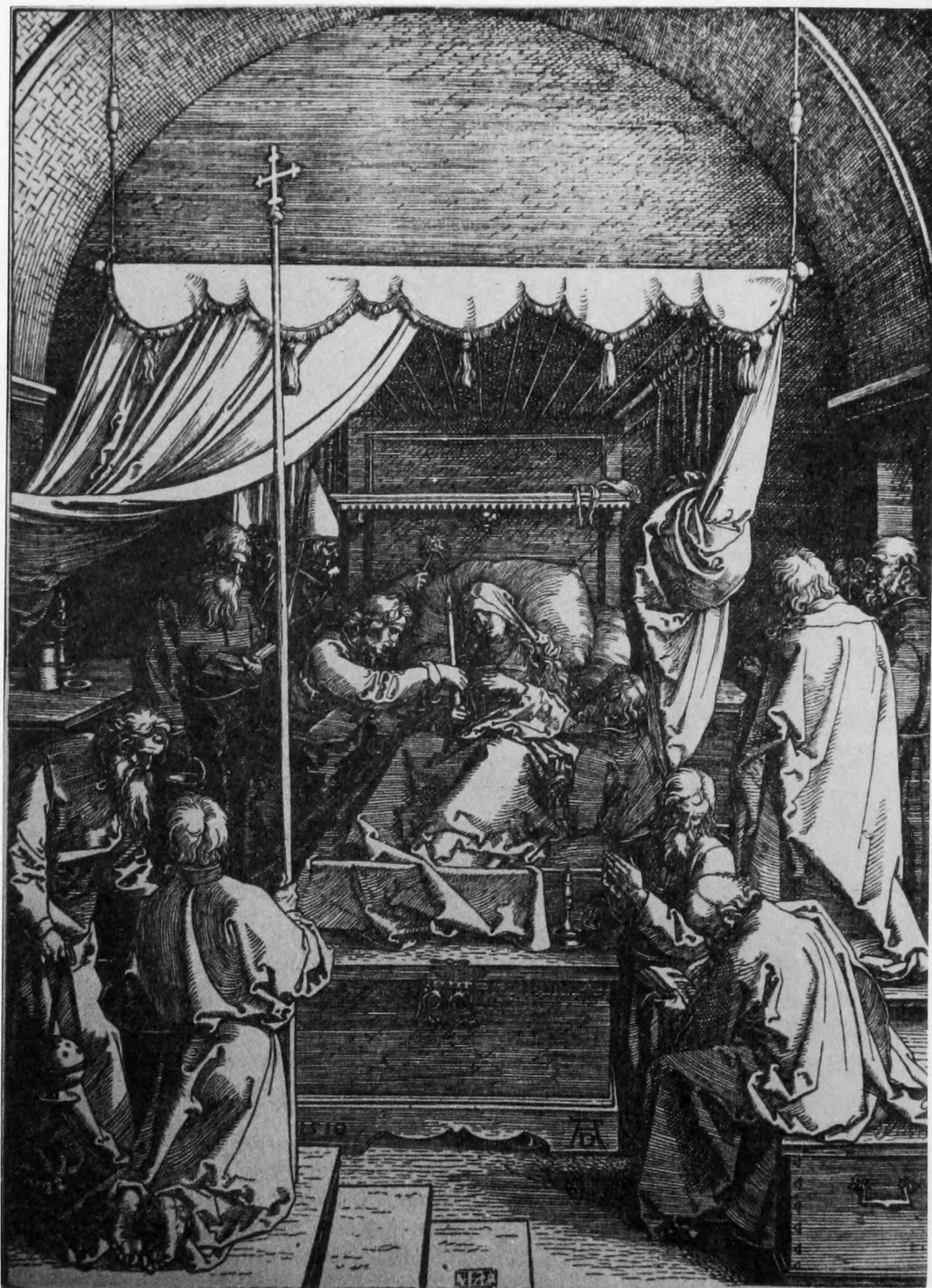
W roku 1881, w tomie drugim nowego wydania znanej, ilustrowanej publikacji L. Figuiera o życiu sławnych uczonych⁵⁸, znajdujemy także wizerunek z życia Kopernika. Występuje tu między innymi wizerunek Kopernika z czasów pobytu w Rzymie, ilustrujący wątek „Kopernik jako badacz” z przyrządami astronomicznymi na tle dosyć dowolnie potraktowanej panoramy okolic Forum Romanum⁵⁹. Była już o tym mowa (fot. 14).

Zwłaszcza jednak ciekawy jest tutaj sposób potraktowania wątku „Śmierci Kopernika”. Otóż owa łączność z dawnym religijnym motywem Zaśnięcia Marii, łączność, dająca się w poprzednio omawianych przedstawieniach jedynie niejako podskórnie, między wierszami, potencjalnie wyczuć — tutaj ujawnia się w sposób zupełnie namacalny i oczywisty.



14. M. E. Morin, Śmierć Kopernika, drzeworyt ilustracyjny, 1881 r. (wg S. P. Mizwa, Nicholas Copernicus)

Rycina M. E. Morina stanowi wyraźną transpozycję znanego drzeworytu „Zaśnięcia” Albrechta Dürera z cyklu graficznego „Życie Marii”⁶⁰. Zasadniczy trzon kompozycji stanowi, w obydwu wypadkach, łożo z baldachimem,



15. Albrecht Dürer, Zasnięcie N.P. Marii, drzeworyt, 1510 r. (lg K. A. Knappe, *Dürer*)

wysunięte prostopadłe ku widzowi; wsparta na poduszkach postać widoczna jest w częściowym skrócie perspektywicznym, przy czym górna część korpusu ukazana jest w trzech czwartych (fot. 15).

Druga pod względem ważności kompozycyjnej postać to — u Dürera — św. Jan Ewangelista, wręczający Marii świecę, u Morina drukarz wręczający Kopernikowi egzemplarz księgi, niewątpliwie *De Revolutionibus*. Zwiększono u Morina liczbę postaci za wręczającym dzieło, przy czym stojąca za drukarzem postać z charakterystycznym gestem wsparcia głowy na dłoni nie ma swego odpowiednika u Dürera. Z kolei dürerowska klęcząca postać po lewej stronie u dołu zastąpiona została u Morina postacią siedzącą na niskim występie. Prawie dosłownie powtórzona została za Dürerem u Morina postać opierająca się łokciem na pościeli i wpatrzona w Umierającą. Z tym, że u Morina z postaci męskiej uczyniono kobietą i zmieniono nieco pozostałe postaci, znajdujące się poza nią. Największą różnicę zanotować można w prawej dolnej partii kompozycji. Na miejscu dwu dürerowskich postaci namalowano stertę ksiąg i przyborów astronomicznych, nawiązującą jakby do tradycji analogicznych motywów w polskich realizacjach „Śmierci Kopernika”.

W sumie — pomimo dających się wysledzić licznych, stosunkowo, różnic szczegółowych — ogólne wrażenie, jakie sprawia całość, jest bardzo zbliżone. Niewątpliwie decydującym motywem, który musiał nakłonić twórcę do tak daleko posuniętego przejęcia motywu dürerowskiego, była owa specyficzna atmosfera późnośredniowiecznego mieszczańskiego wnętrza: u Dürera narzucona przez epokę twórcy biblijnej sceny, u Morina w XIX w. — ukierunkowana charakterem przedstawionego tematu.

Nie szło mi w tej pracy bynajmniej o wyczerpanie całości zagadnienia. Być może, dałoby się jeszcze odszukać jakieś mniej znane wyobrażenia śmierci wielkiego astronoma. Jednakże już rozpatrzenie owych najbardziej znanych i charakterystycznych obiektów wystarczy, ażeby także i na tym odcinku potwierdzone zostało znane skądinąd i wielokrotnie już eksponowane zjawisko. Jest nim ciągła grawitacja ku istniejącym już i utrwalonym układom i schematom formalno-kompozycyjnym⁶¹. Zarówno leżąca, jak i siedząca postać Umierającego ujmowana jest stale w sposób, który już kiedyś, w odniesieniu do innego bohatera, w historii sztuki stosowano. Wyrwanie się z tych uwarunkowań, przedstawienie czyjejs śmierci w taki sposób, jaki nigdy dotąd nie znalazł zastosowania, nie wydaje się możliwe, a przynajmniej nie było możliwe przez cały czas trwania owego, najogólniej tak określając, akademickiego historyzmu, do którego w jakiś sposób wszystkie omawiane tu obiekty przynależą⁶².

PRZYPISY

¹ Podstawowe pozycje bibliograficzne na ten temat: [I. Polkowski] *Album wydane staraniem Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu w czterechsetną rocznicę urodzin Mikołaja Kopernika*, Gniezno 1873, passim; I. Polkowski, *Wizerunki Mikołaja Kopernika*, [w:] tegoż, *Kopernikijana czyli materiały do pism z życia Mikołaja Kopernika*, t. 3, Gniezno 1875, s. 229 i n.; Z. Batowski, *Wizerunki Kopernika*, Toruń 1933, passim; F. Schwarz, *Kopernikus-Bildnisse*, [w:] *Kopernikus-Forschungen*,

hrsg. v. G. Papritz u. H. Schmauch (Deutschland und der Osten, Bd. 22), Leipzig 1943, s. 143 i n.; E. Fr. Schenk zu Schweinsberg, *Kopernikus-Bildnisse*, [w:] *Nikolaus Kopernikus*, hrsg. v. F. Kubach, München—Berlin 1943, s. 257 i n.

² [I. Polkowski] *Album...*, tabl. XIII i n.

³ E. Łepkowski, *Kopernik w twórczości Jana Matejki*, Studia Warmińskie, t. 9, Olsztyn 1972, s. 441 i n.

⁴ Oprócz licznych stosunkowo wzmianek w monografiach Matejki — bo publikowanej monografii Lessera dotychczas, jak wiadomo, brak — warto w tym kontekście zwrócić uwagę na wcześniejszą pozycję: E. Łepkowski, *Matejko i Pomorze*, Teka Pomorska, R. III, Nr 5—6 (13—14), Toruń 1938, s. 145 i n.

⁵ Jak to np. jest w odniesieniu do wizerunku Falcka — Matejki, por. Z. Batowski, *Wizerunki Kopernika*, tabl. 14 i n.

⁶ L. Figuiet, *Vies des savants illustres depuis l'antiquité jusqu'au dix-neuvieme siècle*. Niestety jedyne dostępne mi wydanie: L. Figuiet, *Vies des savants illustres de la Renaissance avec l'appréciation sommaire de leur travaux, ouvrage accompagné de portraits et de graveurs [...] par M. E. Morin*, Paris 1868, o Koperniku: s. 355 i n. — chociaż w całości dość bogato ilustrowane, w odniesieniu do Kopernika nie zawiera żadnych ilustracji. Toteż przy omawianiu tematów kopernikowskich opieram się na publikacjach P. Mizwy, który musiał posługiwać się innymi, późniejszymi wydaniem dzieła Figuiera. Nie można jednak również wykluczyć możliwości, że zaszło tu jakieś nieporozumienie u wydawcy i że rycina ta miała pierwotnie przedstawiać nie Kopernika, lecz Galileusza; sugestię taką wysunął podczas dyskusji nad moją pracą prof. Zygmunt Ważyński.

⁷ Por. w szczególności S. Tarnowski, *Matejko*, Kraków 1897, s. 160 i n.

⁸ W odniesieniu do obrazu por.: *Muzeum Narodowe w Warszawie. Wojciech Gerson 1831—1901. Katalog wystawy monograficznej*, Warszawa 1978, s. 79 i n., ryc. 47; w odniesieniu do ujęcia akwarelowego: M. Cimino, C. Chelkowska, M. A. Giannuzzi, *La Mostra dei Cimeli Copernicani del Museo dell'Osservatorio Astronomico di Roma 1968*, s. 17, tabl. XIII, ryc. 2; M. Cimino, *Il Museo Astronomico e Copernicano nel V Centenario della Nascita di Niccolò Copernico e I Centenario della sua Fondazione*, Roma 1973, tabl. II.

⁹ [I. Polkowski] *Album...*, tabl. XIV; M. Cimino, C. Chelkowska, M. A. Giannuzzi, *La Mostra*, s. 17, tabl. XII, ryc. 1; M. Cimino, *Il Museo*, tabl. III; A. Szpakowski, *Walery Elias Radzikowski*, Kraków 1960, s. 35, tabl. 23.

¹⁰ Por. w szczególności H. Honour, *Neoklasycyzm* (przeł. W. Juszcak), Warszawa 1972, zwłaszcza s. 170 i n. Literatura na ten temat jest oczywiście ogromna.

¹¹ T. Chrzanowski, *Wiek XIX — początek przyspieszenia (Seminarium Metodologiczne SHS, Nieborów, 1—3 VI 1978 r.)*, Rocznik Historii Sztuki, t. 13, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1981, s. 222 i n., passim.

¹² Z dawnych prac polskich por. np. W. Husarski, *Legenda Klasycyzmu*, Sztuki Piękne, R. VII, Kraków—Warszawa 1931, s. 249 i n., passim.

¹³ Por. *Kwiatki świętego Franciszka z Asyżu* (tłum. L. Staff), Warszawa 1959, zwłaszcza s. 239 i n., 379 i n.

¹⁴ Por. np. G. v. Hertogenbosch, *Franz von Assisi*, [hasło w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. v. W. Braunfels, Bd. 6, Rom—Freiburg—Basel—Wien 1974, szp. 260 i n., a zwłaszcza szp. 305 i n.

¹⁵ Por. np. L. Réau, *Iconographie de l'art chretien*, t. 3, *Iconographie des Saints, II G-O*, Paris 1958, s. 749.

¹⁶ O wcześniejszych przedstawieniach Zaśnięcia NP Marii por. np.: A. Venturi, *La Madone, Representations de la Vierge dans l'Art Italien*, Paris (b.r.), s. 385 i n.; o przedstawieniu Dürera: K. A. Knappe, *Dürer. Das graphische Werk*, Wien—München 1964, s. 19 i n., tabl. 243.

¹⁷ Najbardziej bodaj przydatne ujęcie w języku polskim: A. F. Herold, *Życie Buddy według starych źródeł hinduskich (Epopeje i legendy)*, t. 3) Poznań (b.r.), s. 240 i n.

¹⁸ *Ibid.*, zwłaszcza s. 242 i n.

¹⁹ Antycypacją znacznie wcześniejszą tych zjawisk były przedstawione przez Nicolas Poussina tematy: Śmierć Germanika, Ostatnie Namaszczenie czy Testament Eudamidasa, repr. por.: A. Chastel (red.), *Nicolas Poussin*, (t. 1), Paris 1960, ryc. 129, 214; R. Huyghe, *Delacroix*, London 1963, rys. 254 i n.

²⁰ H. Honour, *Neoklasycyzm*, s. 174 i n.

²¹ *Ibid.*, s. 166 i n.

²² Tu dobrym przykładem mogłaby być śmierć Marka Aureliusza — por. np. obraz Eugeniusza Delacroix na ten temat: M. Gauthier, *Delacroix*, Paris (b.r.), tabl. XL (obraz w Muzeum w Lyonie). Do tego też nurtu przynależy na ogół, choć bynajmniej nie wyłącznie, tak często skądinąd występujący temat „Śmierci artysty”, por. M. Poprzęcka, *Wizerunek mistrza*, [w:] *Ikonografia Romantyczna. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 26—28 czerwca 1975 r.*, Warszawa 1977, s. 177 i n. i passim, ryc. 1, 14 i n.

²³ Najbardziej chyba klasycznym przykładem będzie tu śmierć generała Wolfe’a, pędzla Beniamina Westa, por.: E. Wind, *Revolution of History Painting*, Journal of the Warburg Institute, t. 2: 1938-1939, s. 116 i n.; Ch. Mitchell, *Benjamin West's „Death of General Wolfe” and the Popular History Piece*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, t. 7: 1944, s. 20—33; H. Honour, *Neoklasycyzm*, s. 176 i n. Jeszcze inny charakter ma obraz „Śmierć Zwingliego pod Kappel”, obraz Weckessera w Bibliotece Miejskiej w Winterthur, por. repr. *Dzieje powszechne ilustrowane...*, pod kier. L. Kubali, część III, *Czasy nowożytne*, t. 1, Wiedeń (br.), tabl. przy s. 200.

²⁴ Tu również jako przykład służyć może dzieło E. Delacroix, por.: M. Gauthier, *Delacroix*, tabl. XLII (malowidło w kopule biblioteki w Palais-Bourbon).

²⁵ Gdyby było inaczej — liczbę przedstawień w plastyce śmierci wielkich ludzi można by mnożyć do takiej liczby, jaką w odniesieniu do sławniejszych ludzi zanotowała historia. W sztuce polskiej np. można by przedstawić śmierć wszystkich kolejnych władców od Mieszka I do Stanisława Augusta Poniatowskiego — ta ostatnia zresztą została przedstawiona rzeczywiście, por. niżej — dalej śmierć wszystkich znaczniejszych wodzów itd. Tak się jednak nie stało i nie było nawet ku temu żadnych inklinacji.

²⁶ Por. w szczególności: M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 286 i n., passim.

²⁷ W. Czaplński, *Stanisław Żółkiewski*, [w:] *Życiorysy historyczno-literackie i legendarne*, pod red. Z. Stefanowskiej i J. Tazbira, Warszawa 1980, zwłaszcza s. 120 i n.

²⁸ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*.

²⁹ W. Czaplński, *Stanisław Żółkiewski*.

³⁰ Tu w szczególności należy zwrócić uwagę na przedstawienia tej tematyki u młodego Matejki, por. np. M. Treter, *Matejko*, Lwów 1939, ryc. 120 i n.

³¹ Tak właśnie miała się rzecz w odniesieniu do umierającego generała Wolfe’a, por. wyżej, czy też admirała Nelsona, por. np. *Dzieje powszechne ilustrowane*, pod kier. L. Kubali, część IV, *Czasy najnowsze*, t. 2, Wiedeń (b.r.), tabl. przy s. 136.

³² Przykładowo zwrócić można uwagę na sposób, w jaki sprawę owego końcowego podziału traktuje Kraszewski, skądinąd cytujący nader chwalebne opinie o wcześniejszych fazach życia Bolesława Krzywoustego, por. J. I. Kraszewski, *Wizerunki książąt i królów polskich*, Warszawa 1888, s. 57 i n.; tamże jednak na s. 51 znajdujemy inicjał Cz. Jankowskiego z przedstawieniem teje właśnie sceny.

³³ Por. M. Treter, *Matejko*, ryc. 298 i n.

³⁴ A. Chyczewska, *Marceli Bacciarelli. Życie — twórczość — dzieła*, t. 1, Poznań 1968, ryc. 83, t. 2, Poznań 1970, poz. kat. 204.

³⁵ Por. K. Sroczyńska, *January Suchodolski (Źródła do dziejów sztuki polskiej*, t. 12) Wrocław—Warszawa—Kraków 1961, nr kat. 119, tabl. 38. Dla porównania przytoczyć warto zbliżony poniekąd sposób ujęcia śmierci Emilii Plater, por. B. Zakrzewski, *Emilia Plater*, [w:] *Życiorysy historyczne...*, zwłaszcza ryc. 190 i n., s. 197; S. Witkiewicz, *Juliusz Kossak*, wyd. II, Warszawa 1912, ryc. na s. 173.

³⁶ Literatura na ten temat jest oczywiście liczna. Może najbardziej zwięźle ujęty jest ten wycinek czasowy w starej, datującej się jeszcze z czasów I wojny światowej, a w nowszych czasach ponownie przedrukowanej niemieckiej pracy: A. Warschauer, *Die Geschichte des Streites um die Nationalität des Copernicus*, Beiträge zur Geschichte Westpreussens, Nr 1, Münster 1967, zwłaszcza s. 49 i n.; z prac polskich por. w szczególności: J. Wasiutyński, *Kopernik twórca nowego nieba*, Warszawa 1938, s. 530 i n.

³⁷ Reprodukacja oraz opis okoliczności powstania i dziejów obrazu por.: P. Mizwa (red.), *Nicholas Copernicus. A Tribute of Nations*, New York 1945, s. 143.

³⁸ Por. F. Kopera, *Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku (Dzieje malarstwa w Polsce, część III)*, Warszawa—Kraków (b.r.), s. 371, ryc. 383.

³⁹ Taki sposób wizualnego ukształtowania śmierci odnajdujemy m.in. w napisanej na początku XX w. powieści J. Żuławskiego *Na srebrnym globie* (chodzi o ostatnie chwile Marty), jak też i znacznie późniejszych ilustracjach S. Żechowskiego, por. J. Żuławski, *Na srebrnym globie*, Kraków (1956), s. 248 i n., ryc. przy s. 250.

⁴⁰ Repr.: W. Wiegand, *Friedrich der Grosse (Monographien zur Weltgeschichte, XV)*, Bielefeld-Leipzig 1902, ryc. 132; [anonim], *Das Bildnis Friedrichs des Grossen. Zeitgenössische Darstellungen*, Berlin—Leipzig 1940, tabl. 49.

⁴¹ Por. np. dokładny opis tych wydarzeń: F. Kugler, *Geschichte Friedrichs des Grossen mit den berühmten Holzschnitten von Adolph Menzel. Gedenkausgabe zum 150 Todestage des grossen Königs*, Leipzig (b.r.), s. 521, ryc. na s. 520.

⁴² A. Feliński, *Barbara Radziwiłłówna. Tragedia w pięciu aktach*, wstęp i objaśn. M. Szykowski (Biblioteka Narodowa, Seria I, Nr 9), wyd. V, Wrocław 1948, s. 93 (akt V, scena VII). Analiza ideowa tej sceny: R. Przybylski, *Klasycyzm czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 282 i n.: zwrócenie uwagi na znaczenie utworu Felińskiego w tym kontekście zawdzięczam uprzejmości Pana prof. dr. Wiesława Juszcza.

⁴³ A. Szpakowski, *Walery Eliaz Radzikowski*, Kraków 1969, s. 35, ryc. 23.

⁴⁴ Por. w szczególności: A. Pług, *Ostatnie chwile Kopernika. Obraz Aleksandra Lessera*, Kłosy. Czasopismo ilustrowane tygodniowe poświęcone literaturze, nauce i sztuce, t. 28, Warszawa 1878, s. 260 i n. (wraz z dwustronicową reprodukcją); H. Struve, *Alexander Lesser. Jego rozwój artystyczny i stanowisko w historii malarstwa polskiego*, Kłosy..., t. 39, Warszawa 1884, s. 36, 52, 67, 83, 155, w szczególności zaś s. 99; M. Kaczanowska, *Aleksander Lesser rysownik historii polskiej*, Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie IX, Warszawa 1965, s. 279 i n.; M. Szczawińska, *Lesser Aleksander*, [hasło w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 17, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1972, s. 97.

⁴⁵ M. Kaczanowska, *Aleksander Lesser*, s. 288 i n.

⁴⁶ *Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku. Katalog wystawy jubileuszowej zorganizowanej w stulecie powstania Muzeum 1862—1962, II. Od wieku Oświecenia do połowy XX wieku*, (Muzeum Narodowe w Warszawie), Warszawa 1962, poz. 757.

⁴⁷ M. Kaczanowska, *Aleksander Lesser*, s. 288 i n.

⁴⁸ [I. Polkowski] *Album wydane staraniem...*, tabl. XIV.

⁴⁹ Za udostępnienie mi reprodukcji tych obiektów składam serdeczne podziękowania Pani mgr Janinie Mazurkiewicz — kustoszowi Muzeum Kopernika — Oddział Muzeum Okręgowego w Toruniu.

⁵⁰ J. Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860—1914 (Źródła do dziejów sztuki polskiej, t. 14 a)*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1969, s. 192.

⁵¹ M. Cimino, C. Chelkowska, M. A. Giannuzzi, *La Mostra*, s. 17, tabl. XII, ryc. 1; M. Cimino (red.), *Il Museo*, tabl. III.

⁵² Obraz ten został w 1969 r. nabyty od p. Żarynowej. Wszelkie dane o nim typu katalogowego znajdują się w katalogu zbiorów Muzeum Kopernika — Oddział Muzeum Okręgowego w Toruniu, przygotowywanym przez mgr Janinę Mazurkiewicz.

⁵³ [I. Polkowski], *Album wydane staraniem...*, tabl. XIV.

⁵⁴ *Ibid.*, s. VII.

⁵⁵ *Die Zeit der Stauffer. Geschichte—Kunst—Kultur. Katalog der Ausstellung*, Stuttgart 1977, Bd. 2, Abbildungen, ryc. 709, nr kat. 1054.

⁵⁶ Repr.: por. np. M. Treter, *Aleksander Lesser i Leopold Loeffler-Radymno*, Tygodnik Ilustrowany nr 6, ogólnego zbioru 3, 403, 7 lutego 1925, s. 108.

⁵⁷ Piszę o tym szerzej w mojej pracy: *Wizje sztuki średniowiecznej w literaturze polskiej*, AUNC, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo XVII, Toruń 1991, s. 128 i n.

⁵⁸ L. Figuier, *Vies des savants*, por. przyp. 6.

⁵⁹ Ibid. Por. również repr.: S. P. Mizwa, *Nicholas Copernicus*, New York 1943, ryc. na s. 19; tamże na s. 21 repr. środkowy fragment sceny śmierci Kopernika z dzieła Figuiera.

⁶⁰ K. A. Knappe, *Dürer*, s. 19 i n., tabl. 243. Nader szeroko rozgałęzione zagadnienie przejmowania układów formalno-kompozycyjnych ze scen sakralnych do scen świeckich oraz — w niektórych wypadkach — ich powtórnej niejako sakralizacji już jako tematów świeckich omówione zostało systematycznie na jednym wybranym wątku: K. Lankheit, *Niebelungen-Illustrationen der Romantik. Zur Säkularisierung christlicher Bildformen im 19 Jahrhundert*, Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Bd. VII, Heft 1-2, Berlin 1953, s. 95 i n., w szczególności zaś s. 98 i n., 104 i n.

⁶¹ Por.: J. Białostocki, *Tradycje i przekształcenia ikonograficzne*, [w:] tegoż, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961, s. 137 i n., a zwłaszcza s. 144 i n.

⁶² Por. np. ogólne ujęcie tej problematyki: M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1977, s. 127 i n., *passim*.