

Mossakowski, Stanisław

Symbolika pieczęci Mikołaja Kopernika

Kwartalnik Historii Nauki i Techniki 53/3-4, 87-100

2008

Artykuł umieszczony jest w kolekcji cyfrowej Bazhum, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych tworzonej przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego.

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie ze środków specjalnych MNiSW dzięki Wydziałowi Historycznemu Uniwersytetu Warszawskiego.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



Stanisław Mossakowski

Warszawa

SYMBOLIKA PIECZĘCI MIKOŁAJA KOPERNIKA*

Na wszystkich listach Mikołaja Kopernika, pisanych przez niego własnoręcznie i we własnym imieniu, z których najstarszy zachowany pochodzi z 1524 r., występuje odcisk gemmy pełniącej rolę osobistej pieczętki wielkiego astronoma (il. 1)¹. Rozmiary obiektu są tak niewielkie (12:10 mm), że właściciel gemmy mógł ją śmiało nosić oprawioną w sygnecie; odcisnięcie dosyć szerokiego otoku świadczy w każdym razie, że posiadała ona solidną oprawę. Mimo skromnych rozmiarów gemmy oraz zatarcia wielu szczegółów, spowodowanego odcisnięciem nie bezpośrednio w wosku, lecz na mało podatnym materiale – papierze leżącym na podkładce woskowej, głęboko wryte przedstawienie jest nieźle czytelne. W owalny kształt wkomponowano tu bardzo poprawnie postać Apollina grającego na lirze. Młody bóg, przedstawiony z profilu w górnej części ciała, w dolnej został ujęty w trzech czwartych i w wyraźnym kontrapoście. Przechylony nieco do tyłu, kroczy on lekko, jakby na palcach, trzymając przed sobą lirę. Jego nagie ciało okrywa jedynie wąska chlamida przerzucona przez ramię i zwisająca z przodu i z tyłu. Wgłębienia widoczne na barku sugerują oprawę broszy spinającej szatę, a zgrubienie zaznaczające się wokół głowy to zapewne wieniec laurowy zatarty w niedokładnym odcisku. Również ręka boga trzymająca lirę zlewa się w jedno ze strunami rozpiętymi między kabłąkami tego starożytnego greckiego instrumentu.

Nagi Apollo grający na lirze nie jest tutaj przedstawiony jako Apollo Kitharodos, który zgodnie z tradycją sięgającą V wieku p.n.e. powinien grać na cytrze, a nie na lirze, i być odziany w długi chiton i płaszcz, a nie w krótką chlamidę.



Il. 1. Pieczęć Kopernika, powiększenie czterokrotne, Bibl. Czartoryskich w Krakowie, rkps. 1596, s. 557

Podobne wyobrażenia nagiego syna Latony z lirą w rękach nie były jednak obce sztuce greckiej i pojawiają się już w epoce archaicznej. W zakresie typu ikonograficznego szczególnie bliskiej analogii dostarcza np. gemma z sardonyksu przechowywana w zbiorach florenckich, którą Furtwängler datował na okres hellenistyczny². W dziele tym, całkowicie zresztą odmiennym pod względem stylistycznym, postać Apollina charakteryzuje się podobnym lekkim przegięciem do tyłu i analogicznym przerzuceniem chlamidy przez ramię. Bóg w identyczny sposób trzyma instrument i podobnie kroczy na czubkach palców, co zresztą uznawane jest za element archaizujący. Przegląd licznych zabytków gliktyki starożytnej publikowanych przez Furtwänglera, a także Lippolda, skłania do stwierdzenia, że antycznego pochodzenia gemmy używanej przez Kopernika nie można całkowicie wykluczyć³.

Tajemnicza pieczętka, jakiej używał Kopernik, nie uszła oczywiście uwagi badaczy⁴. Poświęcono jej jednak zaledwie kilkudzaniowe wzmianki, a w zakresie interpretacji sensu przedstawienia ograniczano się do bardzo ogólnikowych i niekiedy sprzecznych opinii. Niniejsze opracowanie, nie roszczące sobie bynajmniej pretensji do wyczerpania problematyki przedmiotu, ma być przede wszystkim próbą odpowiedzi na pytanie, dlaczego Kopernik z wizerunku tego właśnie antycznego boga uczynił swoje godło.

Jak zauważył Jeremi Wasiutyński, jest rzeczą charakterystyczną, że Kopernik, odmiennie niż jego brat, kanonik Andrzej (zm. 1518), nie uznał za stosowne używać herbu spokrewnionego z nim rodu szlacheckiego von Allenów⁵ ani też

nie wymyślił sobie specjalnego gmerku, tak jak to np. uczynił Konrad Celtis. Wybór na godło postaci antycznego boga mógł być – jak sądzę – świadomym nawiązaniem do zwyczaju dość rozpowszechnionego w owym czasie wśród niektórych uczonych humanistów. Wybitny poeta i krytyk literacki, a zarazem znakomity lekarz i astronom, kolega Kopernika z lat studiów padewskich, Girolamo Fracastoro (1478–1553), obrał sobie np. za godło wyobrażenie ołtarza poświęconego Eskulapowi, Apollinowi i Minerwie⁶. Godłem Erazma z Rotterdamu był z kolei bóg Terminus, którego wizerunek znajduje się nie tylko na kilku portretach i na płycie grobowej niderlandzkiego humanisty, lecz także w jego pieczętnym sygnecie z 1520 r. Nie od rzeczy będzie tutaj przypomnieć, że przedstawienie owego rzymskiego boga linii granicznych stało się godłem Erazma w wyniku daru, jaki otrzymał on od swego ucznia i przyjaciela Aleksandra Stewarta, naturalnego syna króla Jakuba IV, w czasie wspólnej podróży do Italii w 1509 r.; a mianowicie antycznej gemmy z wizerunkiem postaci zidentyfikowanej przez ówczesnych włoskich archeologów-antykwarjuszy jako bóg Terminus⁷. Wreszcie wśród korespondencji kanoników warmińskich – jak odkrył ostatnio Jerzy Drewnowski – zjawia się w 1520 r. odcisk pieczęci z wyobrażeniem Merkurego⁸. Pojawienie się takiej pieczęci w najbliższym otoczeniu Kopernika można by zatem uznać za bezpośrednie źródło inspiracji dla wyboru dokonanego przez warmińskiego astronoma gdyby nie to, że wcale nie mamy pewności, czy Kopernik począł używać swej pieczęci dopiero od 1524 r.

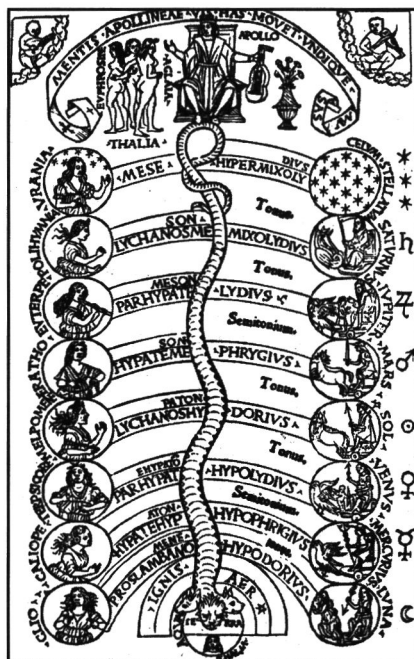
Przyjęcie antycznej czy pseudoantycznej gemmy jako osobistej pieczęci znaleźć może również częściowe wyjaśnienie w gruntownym klasycznym wykształceniu Kopernika, tłumacza greckich listów Teofilakta Symokaty, i w jego głębokim kulcie dla starożytności, by wspomnieć tylko wymowną zapiszkę astronoma na marginesie jednej z ksiąg w jego bibliotece: „Nasze wiedzieć jest to przypominać sobie starożytnych”⁹. Z kolei wybór wizerunku Apollina, boga szczególnie czczonego przez Hyperborejczyków – legendarny naród żyjący na Północy, patrona artystów, filozofów, a także lekarzy, można by uznać, w ślad za opiniami Wasiutyńskiego, Barycza czy Leśnodorskiego, po prostu za swoistą manifestację przynależności warmińskiego lekarza i uczonego do humanistycznej *respublica litteraria*¹⁰. Charakterystyczne dla wielu humanistów, a typowe dla Kopernika zamiłowanie do wieloznaczności¹¹ oraz tendencja do enigmatyzmu, do ukrycia „obyczajem pitagorejczyków” rzeczywistej treści wypowiedzi¹², skłaniają jednak do poszukiwani głębszego sensu tego na pewno symbolicznego wyobrażenia.

Poszukiwania takie usprawiedliwia również fakt, że grecko-rzymski bóg Apollo zajmował bardzo poczesne miejsce w poglądach astronomicznych i astrologicznych zarówno starożytności, jak średniowiecza i humanizmu. Nazwany przez Homera „promiennym (Phoibos)” od wieku V p.n.e. bywał on identyfikowany z planetarnym bogiem Heliosem. Identyfikacja ta przyjęła się powszechnie

nie w czasach hellenistycznych i w epoce cesarstwa, kiedy to pod wpływem wierzeń azjatyckich i egipskich kultury solarne zaczęły dominować w przekonaniach religijnych. Toteż jako synonim boga słońca występuje Apollo-Phoebus wielokrotnie w literaturze łacińskiej u takich pisarzy, jak Cyceeron, Owidiusz czy Horacy. Równocześnie słońce, główne źródło światła i wyznacznik czasu: dnia i roku, odgrywało bardzo ważną rolę w ówczesnej kosmologii. W geocentrycznej wizji świata uznane za jedną z gwiazd błędnych, czyli planet, umieszczane było pośrodku między ziemią a wygwieżdżonym niebem. „Sam środek całej tej przestrzeni – czytamy u Cyceerona w słynnym *Śnie Scypiona* – zajmuje Słońce, wódz, król i zwierzchnik pozostałych ciał niebieskich, będące niby rozumem i rządcą świata, a tak wielkie, że wszystko oświetla i napełnia swym blaskiem”¹³, a Pliniusz Starszy powiada o tej „planecie”, że jest to „rządca nie tylko czasów, nie tylko ziemi, ale także całej rzeszy gwiazd, nieba”¹⁴.

Określenia te są w pełni zrozumiałe dopiero w świetle innej antycznej teorii kosmologicznej, a mianowicie w świetle pitagorejskiego przekonania o tzw. harmonii świata¹⁵. Teoria ta, przejęta przez Platona, szeroko rozpowszechniona w całej starożytności m.in. przez szkołę stoików, głosiła, że z obrotem sfer planetarnych związane są pewne, określone dźwięki składające się w sumie na doskonałą, choć nie dosłyszalną dla ucha harmonię. Różni autorzy przytaczali rozmaite przyczyny powstawania tych dźwięków. Do bardziej rozpowszechnionych należała teoria, wyrażona m.in. przez Makrobiusza, że jest to śpiew czy gra dziewicy Muz, które wprawiają w ruch poszczególne sfery niebieskie¹⁶. Apollo-Febus, tj. Słońce, jako zwierzchnik Muz (*Musagetes, Dux Musarum*) stawał się w takim ujęciu zwierzchnikiem sfer niebieskich, a siedem tonów jego instrumentu muzycznego – siedmiostronna była bowiem starożytna lira grecka – uznawano za odpowiedniki dźwięków siedmiu sfer planetarnych składających się na harmonię świata.

Ten piękny mit kosmologiczny pogańskiej starożytności, chociaż nie całkiem zapoznany w chrześcijańskim średniowieczu, w pełni odżył dopiero w dobie humanizmu i renesansu. Przytaczano go lub powoływano się na niego niezliczoną ilość razy w tekstach zarówno literackich, jak i naukowych. Wielokrotnie nawiązywali do niego również renesansowi artyści, muzycy i plastycy. W sposób może najbardziej szczegółowy całą tę teorię przedstawił autor znanego drzeworytu (il. 2) ozdabiającego dwa dzieła włoskiego muzyka i teoretyka muzyki – przyjaciela Leonarda da Vinci – Franchina Gafuria, a mianowicie: *Practica musicae* (Milano 1496) i *De harmonia musicorum instrumentorum* (Milano 1518)¹⁷. Celem tego drzeworytu jest pokazanie, „że Muzy, sfery planetarne, moduły i struny tworzą wzajem zgodny porządek”¹⁸. Widnieje tu zatem schemat budowy geocentrycznego kosmosu, w którym nieruchomą ziemię, otoczoną pozostałymi żywiołami, tj. wodą, powietrzem i ogniem, okrąża siedem sfer planetarnych oraz ósma sfera gwiazd stałych (*celum stellatum*). Po prawej



Il. 2. Harmonia świata, drzeworyt z dzieła Gafuria *Practica musicae*, Milano 1496.

stronie drzeworytu przedstawiono w medalionach wizerunki odpowiednich bóstw antycznych symbolizujących planety, przy czym księżyc reprezentowany jest oczywiście przez Dianę, a słońce przez Apolla. Najwyższa sfera *celum stellatum* oznaczona została symbolicznymi gwiazdkami. Po stronie przeciwnej widnieją z kolei medaliony z wizerunkami ośmiu Muz poruszających poszczególne sfery. Dziewiąta Muza – Thalia pozostała na nieruchomej ziemi: „w łonie ziemi spoczywa milcząca Thalia” czytamy w komentarzu Gafuria nawiązującym do opinii wyrażonej przez Cycerona i Plutarcha¹⁹. Zgodnie z dydaktyczno-muzycznym charakterem przedstawienia poszczególne sfery opatrzone zostały również greckimi nazwami tonów oktawy i nazwami ośmiu greckich modułów muzycznych. Natomiast całość kosmosu, i to jest dla nas najistotniejsze, poddana została władzy Apollina, który z instrumentem muzycznym w ręku króluje na tronie u góry ryciny w otoczeniu trzech tańczących Gracji. To właśnie jego muzyka wprawia w ruch wszystkie sfery. Świadczy o tym rytmicznie drgające węzowe ciało trójgłowej bestii, która spod nóg słonecznego boga przenika przez wszystkie sfery aż do nieruchomej ziemi. Jest to tzw. *signum triiceps* lub *tricipitium*, zoomorficzny symbol wywodzący się od trójgłowego czworonoga okręconego węzłem, towarzyszącego przedstawieniom Sarapisa, egipskiego bóstwa solarnego. Atrybut ten, rozszyfrowany przez Makrobiusza jako symbol czasu i jego trzech form: przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, został przez Petrarke połączony z grecko-rzymskim bogiem solarnym

Apollinem²⁰. Rolę Apolla jako przywódcy Muz, od którego bierze początek harmonia świata, wyjaśnia również napis umieszczony na banderoli u góry drzeworytu: *Mentis Apollineae vis has movet undique Musas* („Muzy te zewsząd w ruch wprawia siła umysłu Apollina”), będący cytatem ze znanego poematu antycznego pt. *Nomina musarum* uważanego powszechnie w epoce humanizmu za utwór Wergiliusza²¹.

Starożytny mit o Słońcu-Apollinie i jego grze, która była źródłem harmonii świata, dobrze znał Kopernik. Poetycka identyfikacja Apolla ze Słońcem należała bowiem do rudymentalnych wiadomości każdego zajmującego się podówczas astronomią²², a wzmiankowane w związku z teorią o harmonii świata pisma Cyserona, Pliniusza Starszego, Plutarcha i Makrobiusza należą właśnie do tych utworów literatury starożytnej, których wnikliwa lektura jest wyraźnie widoczna w tekście dzieła *De revolutionibus*²³. Z mitem o Apollinie i harmonii świata zapoznał się Kopernik najprawdopodobniej już w czasie swoich studiów w Krakowie w latach 1491–1494, gdzie obracał się w kręgu humanistów o przekonaniach neoplatonickich, którym przewodzili Jan Sommerfeld – Aesticampianus Starszy (zm. 1501) i Wawrzyniec Rabe – Corvinus (zm. 1527), kontynuatorzy tradycji Towarzystwa Nadwiślańskiego założonego w Krakowie około 1489 r. przez Konrada Celtisa. Korwin, bliski przyjaciel Kopernika, był nawet autorem poematu *Carmen elegiacum [...] de Apolline et novem Musis*, wydawanego dwukrotnie, w r. 1503 i w 1509, a z osobą Celtisa łączy się m.in. znany drzeworyt Hansa Suessa von Kulmbacha, wykonany przed 1508 r., przedstawiający Apollina jako Feba grającego na harfie w otoczeniu dziewięciu Muz (il. 3)²⁴.



Il. 3. Apollo i Muzy, drzeworyt Hansa Suessa von Kulmbach z dzieła Tritoniusa *Melopoiae*, Augsburg 1507

Najważniejsze dla naszych niniejszych rozważań jest jednak stwierdzenie faktu, że starożytne poglądy dotyczące harmonijnej budowy świata odegrały zasadniczą rolę w powstaniu własnej teorii kosmologicznej Kopernika. Wypada tutaj przypomnieć, że teoria ta skryształizowała się w umyśle wielkiego astronoma dosyć wcześnie. Jej pierwszy pomysł bywa wiązany z czasem jego studiów w Padwie w latach 1501–1503²⁵. Zarys systemu został wyłożony w rękopiśmiennym traktacie pt. *De hypothesibus motuum coelestium a se constitutis commentariolus* napisanym między latami 1508–1514²⁶, a ostateczne sformułowanie teorii było gotowe ok. 1523 r., kiedy powstawał autograf pierwszej księgi dzieła *De revolutionibus*²⁷. Do poszukiwania nowej teorii budowy świata skłoniło Kopernika, jak wiadomo, nie tylko zauważenie sprzeczności w systemie Ptolemeusza, lecz także głębokie przekonanie o doskonałości kosmosu, którego żaden z wariantów układu geocentrycznego nie był w stanie zrealizować²⁸. „Do powzięcia myśli o innej zasadzie obliczania ruchów sfer świata – czytamy w liście dedykacyjnym do dzieła *De revolutionibus* – nie skłoniło mnie nic innego, jak tylko spostrzeżenie, że matematycy w swych badaniach nad nimi są sami ze sobą w sprzeczności”, oraz nieco dalej: „nie zdołali też [oni] odkryć [...] rzeczy najważniejszej, mianowicie układu wszechświata i ustalonego porządku jego części, lecz przytrafiło się im to samo, co komuś, kto by to stąd to zowąd wziął rękę, głowę i inne części ciała i namalował je, co prawda, bardzo dobrze, ale tak, że w proporcji do jednego i tego samego ciała nie odpowiadałyby sobie nawzajem i powstałyby z nich raczej jakiś dziwoląg niż obraz człowieka”²⁹. Nieco inaczej, choć równie obrazowo, sformułował tę myśl Kopernika jego uczeń Jerzy Joachim Retyk w swoim dziele pt.: *De libris revolutionum [...] Nicolai Copernici [...] narratio prima* wydanym w Gdańsku w 1539 r., gdzie w imieniu swego nauczyciela krytykuje dawniejszych astronomów m.in. za to, że „swoje teorie [...] nie dosyć ściśle odnosili do tego prawidła, które ostrzega, iż porządek i ruchy kręgów niebieskich opierają się na najdoskonalszym systemie. Chociaż bowiem oddajemy im – jak się godzi – najgłębszą cześć, jednak należałoby im zaiste życzyć, aby w ustanawianiu harmonii ruchów naśladowali muzyków, którzy jedną strunę już to napinając, już zwalnając dopóty z najwyższym staraniem i pilnością formują i stroją dźwięki wszystkich innych, dopóki nie wydadzą [one] razem pożądaney harmonii i w żadnej jakikolwiek dysonans nie da się zauważyć”³⁰.

Przekonanie o harmonijności struktury świata wynikało u Kopernika – jak wiadomo – z głębokiej wiary w słuszność tzw. „aksjomatu Platona”, czyli twierdzenia, że w doskonałym kosmosie dopuszczalne są jedynie doskonałe ruchy, tj. kolisty i jednostajne. Innymi słowy, że wszelkie obserwowane z ziemi biegi ciał niebieskich muszą się dać sprowadzić do prostej kombinacji takich właśnie doskonałych ruchów³¹. Twierdzenie to oraz *absurda opinio* pitagorejczyków, tzn. ich domniemanie, że ziemia może się także poruszać³², stały się kamieniami węgielnymi, na których Kopernik wznosił swoją teorię budowy świata. Do od-

rzucenia geocentrycznej wizji kosmosu pozostawionej w spadku przez starożytną astronomię przyczyniło się zatem, rzecz na pozór paradoksalna, nawiązanie do tradycyjnych poglądów starożytnej filozofii sięgających czasów Pitagorasa i Platona.

„Otóż w ten sposób ja – czytamy we wspomnianym liście dedykacyjnym – [...] po wielu długoletnich obserwacjach przekonałem się wreszcie, że jeżeli ruchy pozostałych planet odniesie się do krążenia Ziemi i ujmie w liczby w stosunku do obiegu każdej oddzielnej planety, to stąd nie tylko dadzą się wywieźć ich zjawiska, lecz że nadto porządek i rozmiary, odnoszące się do wszystkich planet i ich sfer, a także samo niebo tak ściśle z sobą powiążą, że w żadnej jego części niczego przestawić się nie da bez zamieszania w pozostałych częściach i w całym wszechświecie”³³. „Odnaleźliśmy zatem w tym porządku – oznajmia z kolei w słowach pełnych dumy w słynnym dziesiątym rozdziale pierwszej księgi *De revolutionibus* – zadziwiający ład świata i ustalony, zharmonizowany związek między ruchem a wielkością sfer, jakiego w inny sposób odkryć niepodobna”³⁴. A zatem to, o co daremnie zabiegali wszyscy dawniejsi astronomowie i myśliciele – zdaniem Kopernika – w jego teorii zostało nareszcie zrealizowane³⁵.

Dzieło Retyka, o którym była już mowa, informuje m.in., że Kopernik był skłonny doszukiwać się potwierdzenia doskonałości i harmonijnej budowy swojej wizji świata nawet w fakcie, iż jego teoria zredukowała ilość ruchomych sfer planetarnych z siedmiu do sześciu. „Jest zatem sześć tylko kręgów ruchomych – czytamy w relacji Retyka – [...] I doprawdy, któż wybrałby inną liczbę od szóstki dogodniejszą i stosowniejszą? mógłżeby przekonać łatwiej śmiertelnych, że Bóg, Stwórca i Budowniczy świata według innej liczby podzielił cały ten wszechświat na swoje kręgi? ona bowiem w największej jest czci zarówno w świętych wyroczniach boskich, jak i u pitagorejczyków oraz innych filozofów. Cóż zaś stosowniejszego dla tego Boga budującego, jak zamknąć to pierwsze i najdoskonalsze dzieło w pierwszej i również najdoskonalszej liczbie?”³⁶. Liczba sześć uznana była przez pitagorejczyków za pierwszą liczbę doskonałą (*primus numerus perfectus*), a nawet za liczbę najdoskonalszą (*numerus perfectissimus*), jako pierwsza ze zbioru rzadkich liczb, których dzielniki całkowite w sumie dają ich wartość (6 jest całkowicie podzielna przez 1, 2 i 3, a $1+2+3=6$). Pisarze żydowscy i chrześcijańscy, jak np. Filon Aleksandryjski i św. Augustyn, zwracali przy tym uwagę, że dlatego właśnie Bóg stworzył świat w ciągu sześciu dni³⁷. Kopernikowi nie obce były owe przekonania, które znał choćby z dzieł Witruwiusza i Makrobiusza³⁸, i chociaż nie włączył ich do rozważań w tekście *De revolutionibus* – chyba nieprzypadkowo, to główne swoje dzieło, traktujące o doskonałej budowie wszechświata, podzielił właśnie na sześć ksiąg³⁹.

Jak wynika z badań Aleksandra Birkenmajera, stwierdzenie faktu, że jego wizja świata realizuje postulat harmonii, było dla Kopernika nie tylko argumen-

tem na rzecz wyższości nowego systemu nad dawnymi systemami, lecz także „głównym – i bodaj jedynym – sprawdzianem, że ta teoria jest prawdziwa w ontologicznym tego słowa znaczeniu”⁴⁰. Innymi słowy, „jego własny układ wszechświata i tylko on – w przekonaniu Kopernika – jest wyrazem prawdziwego, obiektywnego stanu rzeczy, dlatego, że tylko on jest zdolny zaprowadzić we wszechświecie ład, porządek i prawidłowość”⁴¹.

Osiągnięcie owego ładu, porządku i prawidłowości umożliwił nowemu systemowi głównie jego heliocentryzm. „Środek świata zajmuje właśnie Słońce. O tym wszystkim poucza nas prawo porządku [...] i harmonia całego świata” – czytamy w jednym z rozdziałów pierwszej księgi *De revolutionibus*⁴², a słynny ustęp w dziesiątym rozdziale tej księgi to już niemal poetycka apologia słońca w duchu pitagorejsko-neoplatońskim: „A w środku wszystkich [sfer] ma swą siedzibę Słońce. Czyż bowiem w tej najpiękniejszej świątyni moglibyśmy umieścić ten znicz w innym albo lepszym miejscu niż w tym, z którego może on wszystko równocześnie oświetlać? Wszakże nie bez słuszności nazywają go niektórzy latarnią świata, inni rozumem jego, jeszcze inni władcą. Trismegistos zwie go widzialnym bogiem, Sofoklesowa Elektra – wszystkim widzącym. Tak więc zaprawdę Słońce, jakby na tronie królewskim zasiadając, kieruje rodziną planet, krzątającą się dokoła”⁴³.

Twórca heliocentrycznej wizji świata miał zatem szczególne powody po temu, aby za swe godło przyjąć Apollina grającego na lirze, przedstawienie ilustrujące starożytny mit o Febie – bogu Słońcu i jego muzyce będącej źródłem harmonii wszechświata⁴⁴. W ujęciu jego teorii słońce ze środkowej planety przemieniało się bowiem w centrum kosmosu i poetycki zwrot cytowanego poematu pseudo-Wergilego: *In medio residens complectitur omnia Phoebus* („pośrodku zasiadając, Febus wszystko ogarnia”) nabierał przez to sensu niemal dosłownego. Równocześnie rzekoma harmonia dźwięków wydawanych przez sfery niebieskie poruszające się w takt muzyki Apollina stawała się – w jego przekonaniu – rzeczywistą harmonią prostego układu kolistych sfer, po których w doskonały sposób ruchem jednostajnym sześć planet krąży wokół słońca. To, co w pięknym micie podziwianej przez Kopernika starożytności było jak gdyby przecuciem nie znanej dotąd prawdy, w myśl jego przekonań stawało się realną rzeczywistością, której doskonałość i piękno musiało zafascynować odkryw-
cę⁴⁵.

„Wydaje się pewne – zacytujmy fragment znanego listu z 1541 r. matematyka niderlandzkiego Gemmy Frisiusa – że jakimś zrzędzeniem losu Muzy po opuszczeniu źródeł Pegaza zawędrowały do Sarmacji przywabione nie wiadomo czym, czy powabem ziemi, czy raczej geniuszem jej mieszkańców [...] I, że zamilczę o innych, sama Urania utwierdziła tu swe siedziby i nowych swoich pobudziła czcicieli, którzy nową nam przynieśli ziemię, nowego Feba, nowe gwiazdy, a nawet cały inny świat”⁴⁶. Wizerunek na pieczęci Kopernika to właś-

nie, jak przypuszczamy, przedstawienie owego nowego Feba i nowej harmonii całkiem innego świata.

Przypisy

* Niniejszy tekst jest przedrukiem artykułu, który ukazał się w "Roczniku Historii Sztuki" t. 10 1974, s. 222-230.

¹ Jedynym wyjątkiem byłyby – najstarszy ze znanych – list Kopernika do kapituły warmińskiej z 22 XI 1518 r., który zaginął podczas ostatniej wojny i znany jest tylko z fotokopii strony *recto*, gdzie nie widać żadnych śladów pieczęci. Brak jakichkolwiek wzmianek w literaturze naukowej na temat odcisku pieczęci na tym liście pozwala na przypuszczenie, że jej rzeczywiście nie było. Informacje te, a także sygnatury listów Kopernika w zbiorach Czartoryskich w Krakowie (rkps 2713, s. 1-2 i rkps 1596, k. 557 *verso*) zawdzięczam uprzejmości mgra Jerzego Drewnowskiego z Pracowni Badań Kopernikańskich Zakładu Historii Nauki i Techniki PAN w Warszawie, który zechciał zwrócić moją uwagę na wspomnianą pieczętę Kopernika, zachęcić do jej opracowania, a gotowy artykuł przeczytać i opatrzyć kilku cennymi uwagami.

² A. Furtwängler: *Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum*. T. 1. Leipzig-Berlin 1900, tabl. XXXIX 4 do tekstu w t. 2 na s. 186 i w t. 3 na s. 348.

³ Por. Furtwängler, dz. cyt., *passim*, oraz G. Lippl: *Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit*, Stuttgart b.d., zwłaszcza tabl. VIII 1 i 6. Opinię tę, a także zwrócenie uwagi na gemmę publikowaną przez Furtwänglera, zawdzięczam koleżeńskiej uprzejmości dra Joachima Śliwy z Katedry Archeologii Śródziemnomorskiej UJ w Krakowie.

⁴ Zob. m.in.: L. A. Birkenmajer: *Mikołaj Kopernik, Część pierwsza: Studia nad pracami Kopernika oraz materiały biograficzne*. Kraków 1900, s. 30; J. Wasutyński: *Kopernik, twórca nowego nieba*. Warszawa 1938, s. 192, 385-386; H. Barycz: *Mikołaj Kopernik, wielki uczony Odrodzenia*. Warszawa 1953, s. 28; B. Lesnodorski: *Kopernik – humanista*. W: *Mikołaj Kopernik. Szkice monograficzne*, pod red. J. Hurwica. Warszawa 1965, s. 241-246, oraz – sumujący dotychczasową wiedzę na ten temat – popularnonaukowy artykuł S.K. Kuczyńskiego: *Pieczęć Mikołaja Kopernika*, „Mówią Wieki”, t. 13, nr 10 (154) z października 1970, s. 12-13, a także tegoż: *Mikołaja Kopernika sygnet z Apollem*, „Biuletyn Numizmatyczny”, nr 4 (62), kwiecień 1971, s. 69-71.

⁵ Wasutyński, dz. cyt., s. 386.

⁶ F. Saxl: *Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance*, „Journal of the Warburg Institute”, t. 2: 1939, s. 357 i tabl. 60 c. Por. także E. Panofsky: *Artysta, uczony, geniusz. Uwagi o „Renaissance-Dämmerung”*. W: tegoż, *Studia z historii sztuki*. Warszawa 1971, s. 168. Na temat znajomości Kopernika z Fracastorem zob. L.A. Birkenmajer, dz. cyt., s. 662, oraz S. Konopka: *Mikołaj Kopernik wśród le-*

karzy. W: *Mikołaj Kopernik. Szkice monograficzne*, pod red. J. Hurwica, Warszawa 1965, s. 200.

⁷ E. Wind: *Aenigma Termini*, „Journal of the Warburg Institute”, t. 1: 1937–1938, 5. 66–69; J. Huizinga: *Erazm*. Warszawa 1964, s. 263. Por. także J. Biało-s tocki, *Rembrandt's „Terminus”*, „Wallraf Richartz Jahrbuch”, t. 28: 1966, s. 55, oraz E. Panofsky: *Erasmus and the Visual Arts*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, t. 32: 1969, s. 215 i tabl. 23.

⁸ Informacja ustna od mgra Drewnowskiego, który pisać będzie na ten temat we wstępie do pełnej edycji listów Kopernika wchodzącej w skład t. 3 *Opera omnia* wielkiego astronoma.

⁹ Notatka na marginesie traktatu Bovilla z 1511 r. cyt. przez Wasiutyńskiego, dz. cyt., s. 250.

¹⁰ Por. tamże, s. 386; Barycz, dz. cyt., s. 28; Leśnodorski, dz. cyt., s. 244–246, oraz Kuczynski, dz. cyt., s. 13.

¹¹ Por. ułożony przez Kopernika grecki kalambur, w którym poszczególne wyrazy oznaczają zarówno części składowe wozu, jak też części ciała ludzkiego (L.A. Birkenmajer, dz. cyt., s. 105–106, 120).

¹² Zob. znaną wypowiedź Kopernika w liście dedykacyjnym do *De revolutionibus* (M. Kopernik, *O obrotach sfer niebieskich. Księga pierwsza*. Warszawa 1953, s. 15, 45. Wydanie to, z objaśnieniami i pod red. A. Birkenmajera, z tekstem łacińskim ustalonym przez R. Gansinca i tłumaczeniem polskim M. Brożka, będzie dalej cytowane: *Kopernik*, 1953).

¹³ Cicero: *Somnium Scipionis*, 4, 2. Tłum. W. Kornatowskiego. W: M.T. Cicero: *Pisma filozoficzne*, t. 2, Warszawa 1960, s. 180.

¹⁴ Plinius: *Naturalis historiae libri*, II, 6, 12–13. Tłum. Wasiutyńskiego, dz. cyt., s. 175.

¹⁵ Obfitą literaturę na ten temat cytują m.in.: L. Spitzer: *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, wyd. 2, Baltimore 1963; Z. Amisenowa: *Some neglected representations of the Harmony of the Universe*. W: *Essays in Honor of Hans Tietze*. Paris 1958, s. 349–364, oraz K. Meyer-Baer: *Music of the Spheres and the Dance of Death. Studies in Musical Iconology*. Princeton 1970, s. 3–216.

¹⁶ Macrobius: *Commentarii in Somnium Scipionis*, II 3, 1–5. Do tekstów innych autorów antycznych na ten temat odsyłają: W. Gundel, *Sterne und Sternbilder im Glauben des Altertums*. Bonn-Leipzig 1922, s. 97, oraz Meyer-Baer, dz. cyt., s. 27, 30–32. Por. także M.T. D'Alverny: *Les Muses et les spheres célestes*. W: *Classical, Mediaeval and Renaissance Studies in Honor of Berthold Louis Ullman*, ed. by Ch. Henderson, jr, t. 2, Roma 1964, s. 7–19.

¹⁷ W dziele pierwszym drzeworyt pełni rolę frontispisu, w drugim jest odbity na k. 94 verso i opatrzone komentarzem na k. 92–93.

¹⁸ Gafurius: *De harmonia musicorum instrumentorum*, k. 92. Treść tego drzeworytu była wielokrotnie przedmiotem interpretacji, zob.: A. Warburg: *Gesammelte Schriften*. t. 1, Leipzig 1932, s. 412–413; J. Seznec: *The Survival of the Pagan Gods*, wyd. 2, New York 1953, s. 140–142; E. Wind: *Pagan Mysteries in the Renais-*

sance, wyd. 2, Harmondsworth 1967, s. 265–269 (interpretacja najobszerniejsza), oraz Meyer-Baer, dz. cyt., s. 191–193.

¹⁹ Gafurius: *De harmonia...*, k. 93 verso. Cyt. przez Sezneca, dz. cyt., s. 141, i Winda, dz. cyt., s. 269.

²⁰ Zob. E. Panofsky, F. Saxl: *A Late-Antique Religious Symbol in Works of Holbein and Titian*, „The Burlington Magazine”, t. 49: 1926, 5. 177–181; E. Panofsky: *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. Leipzig–Berlin 1930, s. 1–35; tenże: *L'allegoria della prudenza di Tiziano: poscritto*. W: *Il significato nelle arti visive*. Torino 1962, s. 149–168, a także Winda, dz. cyt., s. 259–262.

²¹ *Anthologia latina*, ed. Riese, t. 2, 1906, nr 664. Cyt. za A. Chastel: *Marcel Ficin et l'art*, Geneve 1954, s. 139 przypis 5.

²² „*Deinde Sol quoniam figura Apollinis poetice effingitur habente in manu pomum aureum circulo eiusdem pomi similitudinem habente figuratur*” – tłumaczy pochodzenie symbolu astronomicznego słońca dzieło *Tabulas astronomicae divi Alphonsi regis*, którego egzemplarz w wydaniu weneckim z 1492 r. był własnością Kopernika już w czasach krakowskich. (Zob. L.A. Birkenmajer, dz. cyt., s. 30).

²³ Zob. A. Birkenmajer: *Objaśnienia*. W: *Kopernik*, 1953, s. 84–90, 95–96, 99, 103, 111–114, 116.

²⁴ Drzeworyt ten, wykonany zapewne ok. 1502 r. dla założonej przez Celtisa Letteraria Sodalitas Danubiana, zdobi dzieło muzyczno-pedagogiczne jednego z członków Towarzystwa – Petrusa Tritoniusa (Treibenreifa) pt. *Melopoiae*, w Augsburgu w oficynie Oglina „*ductu Chunradi Celtis feliciter impressae 1507*”. Przedstawienie to, niesłusznie uznane przez Ameisenową (dz. cyt., s. 361–363) za ilustrację mitu o harmonii świata w jego antycznej redakcji, jest właściwie – jak ustalił Winda (dz. cyt., s. 252–253) – połączeniem wyobrażenia Trójcy Św. i grupy Deesis w otoczeniu dziewięciu chórów anielskich. Ta czysto chrześcijańska tematyka, przedstawiona przy użyciu średniowiecznych schematów ikonograficznych, została odziana w szatę antycznej mitologii w celu wykazania zgodności teologii chrześcijańskiej z „orficką” teologią humanistów (Chrystus = Apollo, Bóg Ojciec = Jowisz, Duch Święty = Pegaz, Maria = Palla-da, św. Jan = Merkury, 9 chórów anielskich = 9 grających Muz).

²⁵ A. Birkenmajer: *Kopernik jako filozof*, „*Studia i Materiały z Dziejów Nauki Polskiej*”, Ser. C, 1963, z. 7, s. 52, oraz J.R. Ravet: *Astronomia i kosmologia w dziele Kopernika*. Wrocław 1965, s. 82.

²⁶ A. Birkenmajer: *Le premier système héliocentrique imaginé par Nicolas Copernic*. W: *La Pologne au VII^e Congrès International des Sciences Historiques*, t. 1, Varsovie 1933, s. 91–97.

²⁷ A. Birkenmajer, *Objaśnienia*. W: *Kopernik*, 1953, s. 109.

²⁸ A. Birkenmajer, dz. cyt., s. 89.

²⁹ *Kopernik*, 1953, s. 16–17, 46–47. Por. także *Objaśnienia* A. Birkenmajera, s. 102, 115–116.

³⁰ „*huius doctrinae artifices [...] suas theorias [...] parum severe ad illam regulam revocaverunt, quae ordinem et motus orbium coelestium, absolutissimo systemate*

constare admonet. Ut enim amplissime suum honorem illis – quemadmodum par est – tribuamus, tamen optandum nae erat, ut in harmonia motuum constituenda, Musicos fuissent imitari, qui chorda una vel extensa vel remissa, caeterarum omnium sonos tamdiu summa cura et diligentia adhibita formant et attemperant, donec omnes simul exoptatum referant concentum, neque in nulla dissoni quicquam annotetur” (R h e t i c u s, dz. cyt., k. nlb.). Tłum. polskie W a s i u t y ń s k i e g o, dz. cyt., s. 434.

³¹ A. B i r k e n m a j e r, *Objaśnienia*. W: *Kopernik*, 1953, s. 89, 102–103.

³² A. B i r k e n m a j e r, *Kopernik jako filozof*, s. 52–53.

³³ *Kopernik*, 1953, s. 18, 48.

³⁴ *Kopernik*, 1953, s. 39, 71. Zob. także *Objaśnienia* A. B i r k e n m a j e r a, s. 102.

³⁵ A. B i r k e n m a j e r, *Objaśnienia*. W: *Kopernik*, 1953, s. 115–116.

³⁶ „*Suntque ita sex tantum orbis mobiles [...] Et quidem senario numero quis commodiorem alterum, et digniorem elegerit? quoque totum hoc universum suos in orbis a Deo conditore, mondique opifice distinctum, mortalibus facilius persuaserit? Is namque cum in sacris Dei oraculis, tum à Pythagoraeis, reliquisque philosophis ut qui maxime celebratur. Quid autem huic Dei opifitio convenientius, quam ut primum hoc et perfectissimum opus, primo et eodem perfectissimo numero includatur”* (R h e t i c u s, dz. cyt., k. nlb.). Tłum. W a s i u t y ń s k i, dz. cyt., s. 437.

³⁷ Do tekstów zebranych niegdyś przeze mnie na ten temat (S. M o s s a k o w s k i: *Rafaelowska*, „*Św. Cecylia*”. *Studium ikonograficzne*, „*Biuletyn Historii Sztuki*”, t. 30: 1968, s. 146–148) mogą obecnie dodać: V i t r u v i u s: *De architectura*, III 1; M a c r o b i u s: *Commentarii in Somnium Scipionis*, 1.6, 13; t e n ż e: *Saturnalia*, 7.13, 10, oraz L.B. A l b e r t i: *Libri de re aedificatoria decem*, IX 5.

³⁸ A. B i r k e n m a j e r, *Objaśnienia*. W: *Kopernik*, 1953, s. 84, 90, 111.

³⁹ Por. uwagi W a s i u t y ń s k i e g o, dz. cyt., s. 437.

⁴⁰ A. B i r k e n m a j e r, *Objaśnienia*. W: *Kopernik*, 1953, s. 115.

⁴¹ A. B i r k e n m a j e r, l.c.

⁴² *Kopernik*, 1953, s. 35, 66.

⁴³ *Kopernik*, 1953, s. 38, 71. Jak wykazały badania, m.in. A. B i r k e n m a j e r a (*Objaśnienia*, s. 113–114), piękne porównanie świata do świątyni oraz nazwanie słońca lampą, umysłem i władcą świata, a także motyw królowania słońca między planetami zaczerpnął Kopernik z dobrze sobie znanych dzieł C y c e r o n a (*Somnium Scipionis*, 4) i P l i n i u s z a (*Naturalis historiae libri*, II 6, 12–13). Wzięta z Sofoklesa wzmianka o słońcu „wszystko widzącym” pochodzi nie z *Elektry*, tylko z *Edypa w Kolonos* (w. 869), a nazwanie słońca „*visibilis deus*” przez Hermesa Trismegistosa zaczerpnął Kopernik zapewne z „hermetycznego” traktatu *Poimander* przełożonego na łacinę w 1468 r. przez Marsilia F i c i n a pod tytułem *Liber de potestate et sapientia Dei* i wydawanego wielokrotnie, począwszy od 1471 r.

⁴⁴ Por. opinię L.A. B i r k e n m a j e r a (dz. cyt., s. 30); „Nikt zapewne nie miał większego prawa do używania takiego godła, jak ten, co wcielonomu Apollinowi-Słońcu. wskazał przynależne w systemie planetarnym miejsca”.

⁴⁵ Rola antycznych teorii estetycznych w poglądach naukowych Kopernika jest tematem pracy W. T a t a r k i e w i c z a pt.: *Mikołaj Kopernik a symetria świata*, „Rocznik Krakowski”, t. 43: 1972, s. 7–18 (ukazało się równocześnie w t e g o ż : *Droga przez estetykę*. Warszawa 1972, s. 329–345). Zob. także E. C h o j e c k a : *Die Kunsttheorie der Renaissance und das wissenschaftliche Werk des Kopernikus*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, t. 35: 1972, s. 257–281. Równocześnie wypada tutaj przypomnieć rozważania Erwina P a n o f s k y ’ e g o na temat związku poglądów estetycznych i teorii naukowych u Galileusza (*Galileusz jako krytyk artystyczny. Postawa estetyczna i myśl naukowa* W: t e g o ż : *Stadia z historii sztuki*. Warszawa 1971, s. 293–306, zwłaszcza s. 299–301. Zob. także recenzje z pierwszego wydania tej pracy: A. K o y r é : *Attitude esthétique et pensée scientifique*. E. P a n o f s k y : *Gallileo as a Critic of the Arts*, „Critique”, t. 12: 1955, nr 100–101, s. 843–847). Galileusz utrzymał jak wiadomo system Kopernika w jego pierwotnej formie, a zignorował znane sobie prawa Keplera dlatego, że sprzeciwiały się one podzielanym przez niego starożytnym poglądom na temat doskonałości kuli, koła i jednostajnych ruchów kolistych. W ten sposób przy udoskonalaniu kopernikańskiej wizji świata w pewnym momencie stały się przeszkodą te same starożytne poglądy, które Kopernikowi ułatwiły jej skonstruowanie.

⁴⁶ Cyt. za L e ś n o d o r s k i m , dz. cyt., s. 243.