

**MIKOŁAJ KOPERNIK
JEDNYM Z TRZECH FILOZOFÓW GIORGIONA?***

W związku z wystawą dzieł Giorgiona, zorganizowaną w Wenecji w 1955 r., włoski historyk kultury Bruno Nardi wysunął hipotezę, że najmłodszym z „trzech filozofów” przedstawionych na sławnym obrazie o tym tytule, należącym do zbiorów Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, jest najpewniej Kopernik¹. To domniemanie rozwinął w dwadzieścia lat później Sergio Bettini w referacie wygłoszonym z okazji odsłonięcia popiersia Kopernika w Uniwersytecie Padevskim w 1976 r.² Przed kilku laty domysł przypomniał Giorgio Tabarroni w studium o Koperniku i arystotelikach bolońskich³. O ile udało mi się zorientować, z autorów polskich sprawę przedstawił jedynie Bronisław Biliński we włoskojęzycznych opracowaniach dotyczących padewskiego okresu w życiu Kopernika⁴. Identyfikacja ta bywa cytowana, ale też i często kontestowana w publikacjach poświęconych twórcy obrazu. Ze względu na wagę problemu dla ikonografii i w ogóle biografii naszego wielkiego astronoma, warto rzecz przyswoić polskiej literaturze kopernikańskiej, rozważyć wszystkie „za” i „przeciw”, a także rozparzeć w innych jeszcze, nie poruszanych dotąd aspektach.

* Pierwsza wersja niniejszego artykułu przedstawiona została na sesji „450 lat Kopernikańskich Obrotów”, zorganizowanej przez Zakład Nauk Społecznych Instytutu Historii Nauki, Oświaty i Techniki PAN oraz Muzeum Techniki w Warszawie 22 stycznia 1993 r.

Z ogromnej liczby opracowań dotyczących twórczości Giorgiona starałam się dotrzeć bezpośrednio do wszystkich bardziej istotnych dla prezentowanego tu problemu. Za nadesłanie mi kserokopii szeregu publikacji zechcą przyjąć wyrazy mej wielkiej wdzięczności Pan Prof. Silla Zamboni z Bolonii i Pani Eustathia Costopoulos z Paryża.

Życie twórcy malowidła, jednego z najwybitniejszych przedstawicieli weneckiego renesansu, prawie nie jest znane. Urodził się w Castelfranco Veneto, położonym trzydzieści kilometrów na północ od Padwy, czterdzieści od Wenecji. Pochodził z ubogiej rodziny i nie wiadomo, jakie nosił nazwisko. Nazywano go Giorgio lub Zorzi (w dialekcie weneckim) da Castelfranco, a z czasem w wersji zgrubionej – Giorgione (Zorzon), po polsku powiedzielibyśmy – Jerzysko lub Jur (kierując się zdrobnieniami Jerzyk i Jurek). Pierwszy włoski historyk sztuki, nieoceniony biografista artystów doby Odrodzenia, sam malarz i architekt, Giorgio Vasari (1511–1573) napisał o swym imienniku, że nazywano go tak ze względu na „okazałą postać i wielkość ducha” („dalle fattezze della persona et la grandezza dell'animo”)⁵.

Żył i działał na przełomie Quattro i Cinquecenta. Urodził się w 1477 lub 1478 r., zmarł przedwcześnie i nagle w czasie zarazy panującej w Wenecji jesienią 1510 r. Jego twórczość otwiera pełnię renesansu weneckiego, czyniąc z miasta na lagunach ognisko godne rywalizować w tej dziedzinie z Florencją i Rzymem. Malarze weneccy nie mieli możliwości studiowania dzieł antyku – wyjaśnia Vasari – studiowali więc bezpośrednio naturę. Giorgione tak rozmyślał się w jej pięknie, że nie chciał malować niczego, jak tylko to, co obserwował „na żywo” („dal vivo”). Tym niemniej zawdzięczał ponoć wiele dziełom Leonarda, którego podziwiał szczególnie za uchwycony w nich światłocień. Sam też malując olejno i al fresco ożywiał rzeczy martwe, wydobywając w niezrównany sposób tony kolorów i cienie. Oddalił się od suchej i martwej manieri, jaka cechowała pierwszych wybitnych malarzy weneckiego renesansu z rodziny Bellinich, nadał swym dziełom nowszy styl o formach bardziej krągłych, miękkich i harmonijnych, z ciepłem i rozognieniem kolorów („con certo fiammeggiare di colori”). Vasari, który zbierał wiadomości na miejscu w latach 1541–1542 i w 1566 r., ze zdumieniem dowiedział się, że Giorgione malował od razu pędzlem i farbami, bez wykonywania szkiców rysunkowych, czego zresztą nie pochwalał. Indywidualność Giorgiona sprawiła, że odciągnął od warsztatu Bellinich swego prawie rówieśnika, późniejszego długowiecznego „księcia malarzy weneckich” – Tycjana, a także Sebastiana Lucianiego zw. del Piombo, których Vasari określa jako jego uczniów. Kończyli oni niektóre obrazy Giorgiona, a współcześni mylili ich dzieła, co nawet spowodować miało zerwanie przyjaznych więzów Giorgiona z Tycjanem. Giorgione cieszył się już za życia wielką sławą, zwłaszcza jako doskonały portrecista, który potrafił w zadziwiający sposób tchnąć ducha w postaci i tak świetnie oddawać karnację ciała, jak nikt przed nim nie tylko w Wenecji lecz w ogóle⁶.

Dołączmy się do zachwytyń Vasariego przypominając niezrównane psychologicznie wyrazy bezbrzeżnego, lirycznego smutku *Madonny* z jego rodzinnego Castelfranco, czy spokój twarzy pogrążonej w uśpieniu *Wenus* drezdeńskiej, czy też bezwzględność oblicza *Młodzieńca*, weneckiego patrycjusza z sakiewką w zaciśniętej pięści. Na swych płótnach umiał też Giorgione tak oddać nastrój pejzażu

otaczającego ludzi i naturalne zjawiska świetlne, że już w jego czasach przeważały one nad fabułą obrazów i stały się podstawą nadanych im tytułów. Święty Jerzy walczy więc ze smokiem na obrazie *Zachód słońca*. Ponura i groźna aura, zwały chmur przecięte błyskawicą, stanowią temat enigmatycznego co do znaczenia postaci obrazu *Burza*. Niezwykle niegdyś podziwiany obraz *Noc* niestety zaginęła i nie wiemy, jak przedstawiał się ten pierwszy chyba w dziejach malarstwa nokturn.

Treść niektórych przynajmniej dzieł Giorgiona budziła wątpliwości już w czasach Vasariego. Tak było np. w wypadku fresków, jakimi po pożarze z 1505 r. ozdobił fasady odbudowanego gmachu gildii niemieckiej, Fondaco dei Tedeschi koło Ponte Rialto (dziś zachowanych tylko w znikomych fragmentach). Vasari wyznawał: „Nie widzi się w tych freskach postaci, które by opowiadały jakies wypadki albo przedstawiały czyny wybitnych osób w starożytności lub współcześnie. Co do mnie, nie mogłem ich zrozumieć, a także nikt mi nie powiedział, że rozumie treść tych obrazów”⁷.

Z zachowanych dzieł Giorgiona dwa najbardziej intrygują do dziś swą niejasną treścią – wspomniana *Burza* oraz interesujący nas *Trzej filozofowie*. To ostatnie malowidło oplótła największa ilość różnorodnych interpretacji. Zanim dokonamy przeglądu całej gamy hipotez, co obraz ten może przedstawiać, spójrzmy na niego, jak się on przedstawia.

Malowany olejno na płótnie, ma dziś wymiary 123,3 cm wysokości i 144,5 cm szerokości⁸(il. 1). Lewa jego krawędź wykazuje, że został z tej strony obcięty. Wśród skał, na skraju lasu ukazał artysta trzy postaci, zgrupowane w prawej partii obrazu, na jasnomiodowego koloru głazach, z grubsza ociosanych na kształt stopni. Na najniższym z nich, na pierwszym planie, tuż przy prawej krawędzi widzimy postać starca. Stoi on w lekkim kontrapoście, w rękach trzyma demonstracyjnym gestem kartę względnie tablicę, w lewej ponadto cyrkiel. Jego majestatyczną sylwetę spowija złotawy płaszcz, spod którego widać dół i rękawy brunatnej szaty spodniej. Takież brunatny kaptur z peleryną, brzeżony lśniąca taśmą, przykrywa mu głowę. Oblicze wylaniające się sponad siwej brody ma zwrócone w trzech czwartych do towarzysza z prawej, jakby coś do niego mówił, a nawet wręcz gniewnie, ze zmarszczonym czołem z nim polemizował.

Stojący tuż przy nim, ale na nieco wyższym skalnym stopniu mężczyzna, ujęty w odwrotnym kontrapoście, w lekkim wyroku, odziany jest w jasnoczerwona szatę, przewiazaną srebrzystą szarfą, w tunikę z lśniącej szarofioletkowej, wzorzystej materii i takąż pelerynkę, spiętą na piersiach złotymi zapinami. Głowę owija mu biały turban z fantazyjnie wystającym jednym końcem. Szeroka jego twarz okolona krótkim, jasnym zarostem, zwrócona nieco w stronę starca, z trochę opuszczonymi oczyma, tchnie spokojem. Lewa jego ręka jest niewidoczna, prawa zgięta, z kciukiem w swobodnym geście zatkniętym za szarfę.

Trzecia postać wyłania się w głębi spoza środkowej (il. 2). Jest to młodzieniec siedzący na trzecim, najwyższym i najrówniej ociosanym stopniu, zwrócony w lewo i ukazany z profilu. Kolorystycznie wybija się w całości obrazu jego jaśniejąca białą szata z odwiniętym kołnierzem, zdobiona złotymi taśmami na ramionach i plecach. Ich część przesłania ciemnozielony płaszcz, który układa się fałdźście na ziemi i zakrywa lewą wyciągniętą nogę, z widoczną stopą w ażurowym sandale (takież sandały mają i poprzednie postaci). Prawą nogę ma młodzieniec podgięty i od jej bieli prawie nie odcina się rozłożona na kolanie karta, na której opiera on końce cyrkla trzymanego w prawicy. Lewą ręką ujmuje skierowaną ku górze kątownicę. Odkrytą głowę młodzieńca okalają ciemne, kędzierzawe włosy, spojrzenie jego skierowane jest ku górze. Pozą swą młody człowiek odizolowany jest wyraźnie od sprzężonej ze sobą pary postaci, pochłonięty własnym kręgiem myśli i pogrążony w jakby „nadsluchującej” medytacji czy obserwacji.

Ciemna kulisa skalna z jasną świetlistą plamą u góry zajmuje ogromną część obrazu z lewej strony. Na jej tle słabo widoczne są liście krzewów i wypływająca dołem woda ze źródła. Ostro łamana krawędź skały nastrożona jest korzeniami i trawą. Za nią na tle nieba rysuje się delikatnie wysmukłe, ulistnione drzewo. Tuż za grupą postaci wznoszą się potężne drzewa, z prawej o zielonych koronach, w centrum nagie, z ciemnymi, wygiętymi pniami i przeplatającymi się wężowo gałęziami. Między drzewami a skałą otwiera się wgląd w daleki pejzaż. W zieleni widać grupę zabudowań, w głębi wzgórze błękitnieją, na horyzoncie widoczna jest półkula słońca w złotawej poświacie, nad nią zaś różowe obłoki.

Giorgione pozostawił obraz niedokończony. Nie znaczy to jednak, by pracę nad nim musiała przerwać mu śmierć. Podobnie jak Leonardo, odkładał pracę nad niektórymi ze swych dzieł, a może rozmyślnie pozostawiał w formie niedokończonej, co historycy sztuki postrzegają dzisiaj za rodzaj protestu przeciwko rzemieślniczemu traktowaniu pracy artysty⁹. W czasie malowania Giorgione wiele na swych obrazach zmieniał, co odkryły dopiero prześwietlenia promieniami rentgena przeprowadzone w XX w. Badania w 1932 r. ukazały, że zabudowania w tle umiejscowione były na wzgórzu, przede wszystkim zaś wydołyły odmienny wygląd wszystkich trzech postaci¹⁰ (il. 3). Oto starzec ujęty był z profilu, bardziej szczupły, nie miał płaszcza i kaptura, broda jego była krótsza, cyrkiel w ręce złożony i skierowany w dół, a przód głowy zdobił mu dziwny, wysoki, promienisty diadem. Środkowy mężczyzna ukazał oblicze czarne, prawą rękę miał skuloną, spojrzenie skierowane bardziej na starca. Profil najmłodszego był jeszcze bardziej zwrócony w górę, wargi nieco rozchylone, brwi podniesione jakby w zdziwieniu, czoło odkryte i wypukłe, na głowie miał jakieś nakrycie, częściowo przysłonięte przez postać środkową. Lepiej była widoczna karta rozłożona na jego kolanie. W ostatecznej wersji postaci zostały jakby uproszczone, przybrały wygląd bardziej klasycyzujący i monumentalny.

Jakie były dzieje malowidła i rozumienie całości przedstawienia? Pierwszą wzmiankę o obrazie pozostawił Marcantonio Michiel, o około sześć lat młodszy od Giorgiona jego przyjaciel, wykształcony w łacinie i grece, związany z kręgami literackimi i filozoficznymi Wenecji. Był amatorem sztuki i kolekcjonerem, posiadał np. „akt w pejzażu” Giorgiona, a miał dostęp do najlepszych ówczesnych zbiorów. Michiel jest autorem cennego diariusza, spisywanego w latach 1525–1543, w którym gromadził materiały do dzieła o współczesnym mu malarstwie. Pracę nad nim zarzucił, nie chcąc konkurować z Vasarim i diariusz jego pozostał niewydany aż do XIX w.¹¹ W 1525 r. w domu Taddea Contariniego w Wenecji oglądał Michiel wśród czterech obrazów Giorgiona nasz obraz wiedeński i na jego temat zapisał: „Płótno malowane olejnie, trzech filozofów w pejzażu, dwóch stojących, jeden siedzący, który kontempluje promienie słoneczne, z ową skałą oddaną tak cudownie, zaczęte było przez Zorziego da Castelfranco, a skończone przez Sebastiana Wenecjanina” („La tela a oglio delli tre phylosophi nel paese, dui ritti et uno sentado che contempla li raggii solari, cun quel saxo finto cusi mirabilmente, fu cominciata da Zorzo da Castelfranco et finita da Sebastiano Venitiano”)¹². Od Michiela zatem pochodzi nazwa obrazu, jakiej dziś używamy oraz informacja o wykończeniu płótna przez Sebastiana del Piombo.

W ponad sto lat później, w 1636 r. obraz znajdował się w kolekcji Bartolomea della Nave. W 1638 r. zakupił tę kolekcję ambasador angielski w Wenecji lord Basil Fielding. Jej katalog pod nr 42 określa postaci jako astronomów i geometrów, którzy kontemplują i mierzą („a picture with 3 astronomers and geometricians in a landskip who contemplat and measure, of Giorgione da Castelfranco”)¹³. Już w dziesięć lat później kolekcja przeszła w ręce arcyksięcia Leopolda Wilhelma, namiestnika Niderlandów Hiszpańskich i znalazła się w Brukseli, a następnie w Wiedniu. Inwentarz galerii arcyksięcia z 1659 r. mówi o matematykach, którzy dokonują pomiaru wysokości nieba („Ein Landschaft von Öhlfarb auf Leinwath, warin drey Mathematici, welche die Masz der Hochen des Himmelsz nehmen. In einer vergulden Ramen mit Oxenaugen, 7 Span hoch und 8 Span 8 1/2 Finger braidt. Original von Jorgonio”)¹⁴. Dokładne wymiary obrazu podane w piędziach i palcach pozwalają dziś ustalić, że po tej dacie obcięty został o około 17 cm. Pierwotnie miał więc wymiary ok. 123 x 162 cm (obcięcie stwierdzono po wyjęciu obrazu z ram w 1953 r.). Obraz posiadał kształt nieco bardziej wydłużonego, leżącego prostokąta.

Potwierdzają to również pierwsze zachowane źródła ikonograficzne. Oto, gdy obraz znajdował się jeszcze w Brukseli, malarz nadworny arcyksięcia i kustosz jego zbiorów, David II Teniers (1610–1690) wykonał akwaforty dzieł z jego kolekcji, wydane jako *Theatrum pictorium Davidis Teniers Antverpiensis Bruxellae 1658*)¹⁵. Znalazło tu miejsce m.in. trzynaście akwafort dzieł przypisywanych wówczas Giorgionowi, nr 20 to nasz obraz¹⁶. Rylec Teniersa nie nadawał się zupełnie do oddania poetyczności giorgionowskiego przedstawienia. Teniers

wykonał ponadto kopię malowaną obrazu, podobnie pozbawioną wszelkiego uroku i nastroju oryginału, znajdującą się dziś także w Wiedniu¹⁷. O tym, jak ten najbardziej znany malarz rodzajowy Niderlandów Południowych XVII w. podchodził do arcydzieła z kręgu weneckiego Renesansu świadczy dosadnie druga wykonana także przez niego kopia obrazu, dziś w National Gallery Irlandii w Dublinie, jawnie parodystyczna – starcowi dał w ręce łopatę i sakwę, środkowemu mężczyźnie kostur, młodzieńcowi talerz i łyżkę, odział ich w ubiory niechlujne i rozchełstane¹⁸ (il. 4). Te chybione i ironizujące przekazy świadczą jednak o jednym – skała z lewej sięgała swym podnóżem aż poza centrum obrazu, a jasny refleks widoczny dziś tylko w narożu spływał od góry do samego dołu wielkim świetlistym pasem.

Od II połowy XVII w. obraz Giorgiona znajduje się w Wiedniu, wtopiony z czasem do kolekcji cesarskiej i występuje stale w jej katalogach. I tak np. w katalogu Christiana von Mechel z 1783 r. postaci określone zostały jako trzej *Mędracy ze Wschodu*, oczekujący na gwiazdę betlejemską („Giorgione, die drei Weisen aus dem Morgenland, die den Stern von Bethlehem erwarten”)¹⁹. W 1837 r., w okresie pozytywizmu określono ich natomiast jako „mierniczych ze Wschodu” („Die Feldmesser aus dem Morgenland”). W 1881 r. powrócono do trzech *Mędrców wschodnich* („Die Drei Morgenländischer Weisen”)²⁰.

Od lat 80-tych XIX w., w rozwijającej się odtąd stale nowoczesnej historii sztuki, rozpoczęła się wielka dyskusja nad problemami treściowymi obrazu. W ciągu tych ostatnich stu lat sformułowano blisko dwadzieścia różnych prób interpretacyjnych, które układają się w pewne większe grupy, a poszczególne interpretacje wzajemnie się czasem zająbiają.

Zacznijmy od hipotez łączących przedstawienie z konkretną sceną – wydarzeniem o podkładzie literackim lub historycznym. I tak np. Franz Wikhoff widział tu epizod z *Eneidy* (VIII,306–358) – króla Ewandra z synem Pallasem, ukazującego Eneaszowi skałę, na której ma zbudować Kapitol²¹. Jednakże, jak sarkastycznie zauważył później Lionello Venturi, rzekomy Ewander nie wskazuje na skałę, orientalny Eneasza na nią nie patrzy, zwrócony ku niej jest tylko syn króla. Jest więc tylko skała, a to za mało²². Innemu badaczowi scena kojarzyła się z magiem Merlinem z legend bretońskich, znanych także we Włoszech²³. Próbowano też dopatrzeć się tu postaci z rzymskiej historii – Marka Aureliusza, kształconego przez dwóch filozofów na Monte Celio²⁴, to znów Abrahama z historii biblijnej, nauczającego Egipcjan²⁵.

Bardzo wielu zwolenników zyskała i nadal zyskuje nowo-testamentowa interpretacja obrazu, łącząca jego postaci z Mędrcami ze Wschodu z Ewangelią św. Mateusza (II,1–3). U jej podstaw stoi wspomniany zapis inwentarzowy z 1783 r. Mechela. Nie znając go zresztą, domysł taki wysunął najpierw w 1930 r. francuski historyk sztuki Louis Hourticq²⁶. Z kolei w imię takiej koncepcji Johannes Wilde postulował i przeprowadził badania rentgenem, których wyniki zdawały się

przesądzać kwestię, przynajmniej w odniesieniu do pierwszej wersji malowidła, skoro odsłoniła się czarnoskóra twarz postaci w turbanie i diadem-korona starca. Mechel pisał o oczekiwaniu gwiazdy betlejemskiej i Wilde pierwszy wskazał na apokryficzne źródła przedstawionej sceny, różnej od tak rozpowszechnionego w ikonografii *Hołdu Trzech Króli*²⁷. Apokryfy opowiadają, że na wysokiej górze porośłej drzewami, bijącej źródłami, w której była pieczara, oczekiwała w ciągu długiego czasu, bo z pokolenia na pokolenie, znaku przyjscia Mesjasza grupa magów (wedle jednych źródeł w liczbie dwunastu, wedle innych – trzech).

W tym kierunku poszła też interpretacja diagramu naszkicowanego na karcie w rękach starca, jaką dał Robert Eisler²⁸. Jego zdaniem widać na nim pętle orbity Jupitera znajdującego się blisko znaku Koziorożca, a poniżej koło zębate. Każdemu z zębów odpowiada numer od 2 do 7, numery 1 i 8 zakrywają rękawy starca. Koło takie wprowadził Tebin ibn Qarrah między sferę gwiazd stałych a niebo krystaliczne w celu wyjaśnienia oscylacji („nutatio”, „trepidatio”) punktów zwrotnikowych. To zjawisko miało zaś pozostawać w związku z obserwacją heliakalnego wschodu gwiazdy, oznaczającej narodziny Zbawiciela.

Interpretację postaci jako trzech Magów silnie poparł również Creighton Gilbert, stwierdzając, że jeżeli jedna z trzech postaci była pierwotnie pomyślana jako Murzyn lub Etiopczyk, to cała trójka automatycznie identyfikuje się jako trzej Magowie-astrologowie i taki pozostaje sens obrazu mimo ostatecznej zmiany karnacji jednego z nich²⁹. Od XIV w. bowiem bardzo często postaci trzech Mędrców symbolizowały trzy ówczesnie znane części świata – Azję, Europę i Afrykę. Dodajmy, że ikonografii trzech Magów odpowiada także wiekowe zróżnicowanie postaci na starca, męża w sile wieku i młodzieńca. Fern Rusk Shapley odnalazł ponadto we współczesnym Giorgionowi obrazie *Adoracji Dzieciątka* Vittoria Carpaccia z 1505 r. nadjeżdżających z oddali trzech Króli, z których jeden ma na głowie wysoki diadem, podobny do diadem starca³⁰.

Inne argumenty na poparcie interpretacji biblijnej wydobyło odczyszczenie powierzchni obrazu w 1953 r., gdy to na tle ciemnej skały ukazały się, niewidoczne przedtem – źródło wody, figowiec i pędy bluszczu. Friderike Klauner wykazała, na szerokim tle porównawczym, występowanie figowca i bluszczu jako elementów symbolicznych w kontekście wątków związanych z grzechem pierworodnym i dziejami Odkupienia³¹. Klauner nie twierdziła jednak wcale, jakoby trzy postaci Giorgiona złożyły już hołd Chrysusowi w żłobku w jaskini, jak to mylnie podawali niektórzy późniejsi autorzy³².

Do znaczenia sceny jako odkrycia gwiazdy powrócił Michael Auner, podkreślając, że młodzieniec ustala jej położenie, a skoro słońce zachodzi na horyzoncie, to gwiazda pojawia się równocześnie na wschodzie, a raczej, jak się poprawia, na południowym-wschodzie, tak więc jak licząc od Wenecji usytuowane jest Betlejem (autor zakładał zatem jakby aktualizację miejsca obserwacji)³³.

Na początku lat 70-tych Herbert von Einem opowiedział się za wersją trzech Magów, choć tylko w stosunku do pierwotnej koncepcji Giorgiona, wskazując, obok tekstów apokryficzno-legendarnych, także na plastyczny przykład tego nietypowego w sztuce przedstawienia i to na przykład wenecki – płaskorzeźbę romańską z XIII w. na kolumnie cyborium w bazylice Św. Marka. Lewy Mag siedzi nad kulą (sferą nieba), dwaj stoją – środkowy czyta ze zwoju prorocstwo Balaama, prawy wskazuje na gwiazdę³⁴.

Wszystkie źródła pisane (*Opus imperfectum in Matthaeum, Scriptura Seth, Legenda aurea*) oraz ikonograficzne zebrał raz jeszcze i szczegółowo przedstawił Salvatore Settis w 1978 r., dodając własne spostrzeżenia i sięgając do włoskiego teatru religijnego, *Rappresentazione dei Re Magi*³⁵. Settis podobnie jak Gilbert starał się wykazać, że nie ulegający wątpliwości dla wielu badaczy sens pierwszej wersji obrazu pozostał aktualny także dla wersji ostatecznej. Podobnie bowiem ujął Giorgione trzech Magów w scenie *Adoracji* z National Gallery w Londynie³⁶. Malarz w końcowej wersji uczynił trójkę wiedeńską ludźmi bardziej prostymi, zamieniając zaś wyraz zdziwienia młodzieńca na wyraz medytacji i badawczego skupienia, łącząc ściślej twarz starca z jego sąsiadem, położył nacisk na ludzkie dociekanie, na samodzielne dochodzenie za pomocą instrumentów naukowych do odkrycia przepowiadanej gwiazdy. Autor przypomina, że św. Hieronim nazywał Mędrców – „*phylosophi Chaldeorum*” i że Piotr Comestor pisał o tych, których Persowie nazywają magami, a Grecy filozofami („*quos enim Graeci philosophos, Persae magos apellant*”). W ujęciu Giorgiona Mędrcy ewangeliczni przybrali zaś postać filozofów natury w XVI-wiecznym rozumieniu. Settis przywołuje toczone na przełomie Quattro i Cinquecenta dyskusje wokół astrologii. W 1487 r. we Florencji Marsilio Ficino w *Praedicatio de stella Magorum* i w komentarzu do *De Mysteriis Jamblich* opowiadał się za koncepcją przepowiedni jako daru boskiego, objawianego ludziom na drodze łaski. Polemizował z nim Pico della Mirandola w *Disputationes adversum astrologiam divinatricem*, potępiając dywagacje astrologiczne i nadając gwieździe betlejemskiej charakter zjawiska wyjątkowego, odkrytego przez astronomów na drodze naukowego wysiłku. Settis przyjmował, że niezwykle zjawisko świetlne na obrazie ma swe źródło z przeciwległej strony i odbija się od wnętrza pieczary, przed którą znajduje się trzech Magów.

W interpretacji trzech filozofów jako trzech Mędrców ze Wschodu inni badacze wskazują szereg słabych punktów. Tak ważna w argumentacji ciemna pierwotnie karnacja środkowego mężczyzny okazała się z czasem wątpliwa. Prześwietlenia rentgenem innych obrazów z epoki wykazały, że nieraz u tej samej postaci wychodzi równocześnie jedna ręka lub noga ciemna, a druga jasna i podobnie jest z postacią z obrazu wiedeńskiego, gdyż ręka postaci z ciemnym obliczem jest o wiele jaśniejsza³⁷. Gustav Friedrich Hartlaub zaprzeczył, jakoby chodziło o obserwację heliakalnego wschodu gwiazdy wedle sugestii Eislera. Słońce widoczne na horyzoncie jest bowiem dalekie od źródła światła z lewej i nie

wschodzi, a zachodzi. Hartlaub dowodził poza tym, że przekazy apokryficzne mówiące o wysokiej górze (zwanej w tekstach Mons Imperialis, Mons Victorialis, góra Faus w Indiach) zupełnie nie znajdują odbicia w sytuacji na obrazie, gdzie widzimy tylko nieznaczne wzniesienie, z budowlami po drugiej stronie jakby doliny³⁸.

Wielka grupa badaczy traktuje temat obrazu jako alegorię. W tym duchu została ujęta pierwsza nowoczesna próba wytłumaczenia sensu malowidła Huberta Janitschka z 1871 r.³⁹ Autor ten spojrział na trzy postaci jako na uosobienie trzech wielkich epok w dziejach ludzkiej myśli – filozofii starożytnej, średniowiecznej i renesansowej. Przypuszczał, że Starożytność reprezentuje najprawdopodobniej Arystoteles, Średniowiecze uczonego arabskiego – Awicenna lub Awerroes, Renesans zaś nieokreślony bliżej myśliciel doby humanizmu. W ten sposób różnicowanie wiekowe postaci odpowiadałoby tym trzem epokom, od najstarszej do najmłodszej.

Szereg autorów powtarzało odtąd to domniemanie lub modyfikowało wedle własnych domysłów sens alegorii. Wszystkie te domysły obracają się w kręgu dziejów ludzkiej myśli, systemów religijnych, filozoficznych i naukowych, nabierając to wydzwiku bardziej ogólnego, to bardziej szczegółowego. Mimo, że niektórych historyków sztuki, zdezorientowanych ilością wysuwanych hipotez, zaczęła wręcz zachwycać „nieokreśloność liryczna zasadniczej koncepcji”, że widzą tu jak Lionello Venturi, zdecydowany krok artysty w kierunku „autonomii fantazji sztuki”, twierdzą, że Giorgione dokonywał zmian kierując się nie schematami treściowymi a wymogami formy artystycznej⁴⁰, że temat jego obrazów jest w gruncie rzeczy nieistotny⁴¹, próby rozszyfrowania trójki postaci stale są w różny sposób ponawiane.

Sam Lionello Venturi odczytywał niegdyś sens obrazu z punktu widzenia ogólnopscychologicznego⁴². Uważając wszystkie trzy postaci za astrologów, rozpoczął swą interpretację od najmłodszego, który entuzjastycznie studiuje, mierzy i czerpie elementy wiedzy z obserwacji, aż popada w liryczne zamyślenie, pozwalając swej fantazji szybować wzwyż. Dojrzały uczonego rozumuje spokojnie, skupiony w sobie, pewien siebie, jest panem swych myśli. Starzec, opierając się na wieloletnim doświadczeniu wykląda z siłą swe teorie, żąda posłuchu, czuje się kodyfikatorem i autorytetem, narzuca go. Podobnie Wilde uznał, że w wersji ostatecznej Giorgione poniechał tradycyjnego przedstawienia trzech Magów, względnie je zmodyfikował, dając klasycyzującą alegorię trzech okresów życia badacza, trzy typy „vite contemplativae” – szukania, rozumowania i nauczania⁴³.

Za ogólną alegorię mądrości świata starożytnego uznał obraz Ellis Waterhouse, dopuszczając możliwość aluzji do trzech Magów⁴⁴. Przypuszczał, że ten skąpany w świetle zachodzącego słońca świat stanowi *pendant* do obrazu przedstawiającego św. Franciszka w promieniach poranka pędzla Giovanniego Belliniego, znajdującego się niegdyś w tej samej kolekcji Contariniego. Wcześniej natomiast

dopatrywano się właśnie tu postaci ze świata religii. Alessandro Parronchi, odwołując się do występujących w sztuce sakralnej kręgu weneckiego troistych zestawień: doktora Kościoła, ewangelisty i proroka, uważał trójkę Giorgiona za św. Hieronima (najstarszego), Dawida (w turbanie) i św. Łukasza⁴⁵.

W specyficznym kierunku poszły interpretacje Hartlauba, który połączył dzieła Giorgiona z kręgiem wiedzy hermetycznej (astrologii, a zwłaszcza alchemii) i kilkakrotnie na przestrzeni blisko trzydziestu lat (1925–1953) do problematyki tej powracał⁴⁶. Jego zdaniem trzy postaci odpowiadają trzem stopniom wtajemniczenia – ucznia, towarzysza i mistrza, na wzór hierarchii członków późniejszych związków różokrzyżowców i wolnomularzy. Za poprzedniczki takich to związków uważał renesansowe akademie, zwłaszcza inspirowane nurtem neoplatonizmu. Podkreślał, że przedstawiciele wiedzy tajemnej, poszukiwacze kamienia filozoficznego nazywano w XVI w. filozofami. Cyrkle i kątownicę (węgielnicę), a nawet węzeł u pasa i ozdoby stroju postaci w turbanie pochytywał za symbole z kręgu hermetycznego. Wykres w rękach starca rozszyfrował też w duchu astrologiczno-alchemicznym – ze Słońcem, Księżycem i wielkim kwiatem (Margarita). Przypuszczał, że obraz powstał na specjalne zamówienie stowarzyszenia wiedzy tajemnej i że sam Giorgione musiał być jego członkiem.

Silny nacisk kładł Hartlaub na powiązania z ideą saturnijskiej melancholii. Dowodził, że w Renesansie, w myśli Ficina nastąpiło uszlachetnienie Saturna, który stał się patronem uczonych medytujących i pustelników. W ikonografii pojawił się on pierwszy raz w tej roli w północnych Włoszech, na malowidłach zdobiących Salone w Palazzo della Raggione w Padwie. Autor starał się zebrać przykłady zainteresowań teorią Saturna w kręgu Giorgiona. Zwrócił przede wszystkim uwagę na nie wiele odeń młodszego Giulia Campagnolę (1482–1515). Jest on m.in. autorem ryciny z 1507 r. przedstawiającej półnagięgo starca w pozie zadumanej, wspartego na głazie, na którym widnieje napis: Saturnus⁴⁷. Campagnola rytował również siedzącego młodzieńca z czaszką u stóp, być może według zaginionego malowidła Giorgiona⁴⁸. Zainteresowania te rozwijałyby się niezależnie i wcześniej od podobnych fascynacji Dürera, twórcy słynnej *Melancholii I* z 1514 r. Dürer przebywał w Wenecji w 1506 r. i mógł poznać krąg Giorgiona. Jego personifikacja kobieca melancholii przybrała znamiona szaleństwa i rezygnacji, podczas gdy włoskie wizje były bardziej stonowane i spokojne, wskazywały na wyższego typu, filozoficzną i twórczą medytację. Trzy postaci Giorgiona byłyby przyporządkowane trzem stopniom melancholii, a także trzem władzom duszy: „imaginatio”, „ratio” i „mens”. Zdaniem Hartlauba najbardziej „saturnijski” jest młodzieniec. Autor skłonny był nawet dopatrywać się tu autoportretu samego Giorgiona, którego rysy znane są z obrazu, przedstawiającego go jako Dawida z głową Goliata⁴⁹. Wykazują one pewne podobieństwo do najmłodszego z filozofów, okazałość postury Giorgiona nie znajduje jednak pokrycia na obrazie, na którym młodzieniec nie wybija się pod tym względem w porównaniu

z pozostałymi postaciami. Hartlaub zwracał również uwagę na sceneryę malowidła i „coś na kształt pieczary” wśród skał łączył z wnętrzem ziemi, pieczarą Saturna i rolą pieczar we wszystkich inicjacjach i wtajemniczeniach.

W ślad za hermetycznymi poszlakami Hartlauba poszło kilku innych badaczy. Günther Tschmelitsch wypowiedział się za „podwójnym znaczeniem” postaci, jako Magów apokryficznych i równocześnie magów- ezoteryków⁵⁰. Podobnie Maurizio Calvesi widział w Magach filozofów-hermetyków, a z kolei identyfikował ich konkretnie jako „trzy razy największego Hermesa” – Mojżesza, Zoroastra i Pitagorasa lub Talesa⁵¹. T. Zaunschirm uznał również, że jest to przedstawienie Hermesa Trismegistosa i jego zwolenników⁵².

Domysły Hartlauba wzniciły szereg zastrzeżeń. Rachel Wischnitzer-Bernstein zauważyła, że zstępujące usytuowanie postaci na obrazie nie zgadza się z ideą coraz wyższego ich rzekomego wtajemniczenia⁵³. Możliwości nawiązań do dzieła Agrippy von Nettesheim *Occulta philosophia* podważone zostały przez Settisa ze względów chronologicznych (rękopisy pochodzą dopiero z 1509 r.)⁵⁴. Położenie całego nacisku na wiedzy tajemnej wywołało zdecydowany protest Bruno Nardiego⁵⁵.

Z kręgiem filozofii platońskiej i neoplatońskiej, ale w jej renesansowej, chrześcijańskiej reinterpretacji, starał się związać alegoryczność obrazu Peter Meller, wykładając wyniki swych dociekań w latach 60-tych i na nowo w 1981 r.⁵⁶ Autor ten zajął się z jednej strony przedstawieniami filozofów w ikonografii wcześniejszej, średniowiecznej i renesansowej, a także późniejszej, barokowej. Z drugiej zaś strony szukał klucza interpretacyjnego w alegoriach dotyczących słońca i pieczary z *Republiki Platona* (rozd. VI–VIII), omawianej tam edukacji filozofów i trzech stopni poznania, odpowiadających geometrii, fizyce i teologii, przechodzeniu od świata materialnego do świata idei, z mroku ku światłu. W postaciach widział samego Platona, przedstawionego jako starzec w kapłańskim stroju, król-filozof, młodszego odeń Arystotelesa oraz najmłodszego, ucznia Arystotelesa, Aleksandra Wielkiego. Tak intrygujące badaczy podwójne źródło światła na obrazie tłumaczył jako dwa słońca – ziemskie, które zachodzi oraz wieczne, niezmienne, które nigdy nie zachodzi. Sięgając do patrystyki i symboliki słońca u Ficina wskazywał, że *Sol Iustitiae* to sam Chrystus, że Platon i Arystoteles uważani byli za prekursorów religii chrześcijańskiej. Na karcie wykresu zamiast „celus” (jak Eisler) odcyfrował litery „Cristo”, liczby łączył zaś z tajemniczym „numerus nuptialis” Platona, oznaczającym harmonię nieba i ziemi, koło promieniste interpretował jako otoczone płomieniami empireum.

Rozpatrując przykłady ikonografii uczonych Meller zauważył, że zarówno Platon jak i Arystoteles byli nieraz przedstawiani we wschodnich zawojach na głowach. Wskazał ponadto na sławną ich parę na fresku *Szkoła Ateńska* Rafaela w Stanzach watykańskich – starca i męża w sile wieku – która to para oddziaływała także na przedstawienia św. św. Piotra i Pawła⁵⁷. W związku z tym przypomnijmy,

że Rafael rozpoczął pracę nad swym freskiem w 1509 r., a ukończył go w 1511 r., więc już po śmierci Giorgiona. O ile centralna para filozofów na Watykanie została ściśle zidentyfikowana (jeden trzyma księgę z tytułem *Timeo* na grzbiecie, drugi takąż z tytułem *Etica*), to jednak rój pozostałych postaci jest w większości przedmiotem niepewnych domysłów, podobnie jak *Trzej filozofowie* Giorgiona⁵⁸.

W interpretacjach *Trzech filozofów* wielu badaczy powraca do dawnej myśli Janitschka, wysuwającego na plan pierwszy Arystotelesa. I tak Arnaldo Ferriguta⁵⁹ i Terisio Pignatti⁶⁰ są zdania, że chodzi o upostaciowanie trzech form arystotelizmu, trzech prądów ścierających się na polu filozoficzno-naukowym w kręgu padewsko-weneckim – arystotelizmu scholastycznego, awerroizmu i rodzącej się renesansowej filozofii natury. Domenico Parducci do Arystotelesa i Awerroesa dodał natomiast Wergiliusza, który w legendzie średniowiecza przemienił się w maga, ludziom zaś Renesansu stał się bliski przez swe umiłowanie natury⁶¹. Ludvig Baldass wysuwał inną jeszcze trójkę uczonych starożytnych – Pitagorasa, Ptolemeusza i Archimedes⁶². Wśród tych, tak różnie formułowanych, triad filozofów, matematyków i astronomów, tylko w dwóch wypadkach pojawiły się próby identyfikacji najmłodszego z filozofów z konkretną postacią z epoki Renesansu.

W 1945 r. Wischnitzer-Bernstein z dwójką uczonych starożytnych – Arystotelesem i Ptolemeuszem złączyła przedstawiciela niemieckiej astronomii wczesnego Renesansu, czynnego również w Padwie, Rzymie i Wenecji – Johanna Müllera Regiomontanus⁶³ (1436–1476). Autorka rozpoczęła swe rozważania od poszukiwania najbardziej znanego astronoma przełomu XV i XVI w. i znalazła go w osobie Regiomontana. Zwróciła uwagę na rycinę frontispisową z jego dzieła *Epitoma in Almagestum Ptolomei*, wydanego w Wenecji w 1496 r., przedstawiającą Ptolemeusza i Regiomontana siedzących w otwartym pejzażu pod wielką sferą armilarną i dopatrzyła się szeregu podobieństw do postaci mężczyzny w wieku średnim i mężczyzny młodego na obrazie Giorgiona. Ptolemeusz nie ma wprawdzie turbanu tylko koronę, ale nosi podobną pelerynkę zaś Regiomontanus ma szeroki kołnierz i wzory na szacie (oglądanej tu z przodu). Ptolemeusz jest brodaty i starszy, Regiomontanus w średnim wieku, z ogoloną twarzą i czapą renesansową (jak młodzieniec w pierwszej wersji obrazu). Giorgione odmłodziłby więc tę parę na swym płótnie, ze względu na dodanie starca jako trzeciego. Wischnitzer-Bernstein widzi w nim Arystotelesa z wykresem w typie wykresów do dzieła *De coelo*, wielkiego perypatetyka – ukazanego w pozie kroczącej, z ogorzałą twarzą, z głową ochronioną kapuzą. Autorka reprodukowała ponadto kilka jeszcze wizerunków Regiomontana, ale prawie wszystkie późniejsze i konwencjonalne.

Za jej domniemaniem miała jednak przemawiać także wielka skała, pojęta przez nią jako aluzja do nazwiska astronoma z Königsbergu vel de Monte Regio. Ponieważ oznaczał on swe księgi diagramem półkolistej góry z krzyżem na szczycie i dwoma gwiazdami po bokach, sugerowała, że niemiecki uczonej przedstawiony został przed górą-Kalwarią, z której bije mistyczne światło i że właśnie

ten swój emblemat przy pomocy cyrkla i ekierki rysuje na karcie. Mimo szeregu naiwnych dość stwierdzeń, praca Wischnitzer-Bernstein zawiera sporo innych ciekawych obserwacji, do których jeszcze powrócimy.

W dziesięć lat po tej próbie Bruno Nardi sformułował inną triadę⁶⁴. Brodatego starca w klasycyzującym ubiorze uznał za bezspornego „ojca astronomii” (przypomniał, że w średniowieczu i renesansie matematyków i astronomów nazywano filozofami) – Ptolemeusza, który dożyć miał lat blisko dziewięćdziesięciu. Wykres na karcie wiązałby się więc z *Almagestem*. Wydobyty promieniami rentgena diadem-koronę przyjął za potwierdzenie swej tezy, skoro Ptolemeusza utożsamiano przez wieki niesłusznie z wcześniejszymi dynastami, władcami Egiptu. Zamalowanie korony byłoby zatem poprawką dokonaną przez malarza w duchu nowych ustaleń z jego czasów. Widząc z kolei w postaci w turbanie jednego z arabskich kompendiatorów i kontynuatorów Ptolemeusza, Nardi brał pod uwagę m.in. al-Farghaniego, Thabita ibn Qurra, by opowiedzieć się ostatecznie za al-Battanim. Poszukując w końcu młodego astronoma we współczesnym Giorgionowi kręgu padewsko-weneckim początków XVI w. nasunął mu się najpierw Benedetto Triaca vel Tiriaca (1470–1517), młody profesor, który zajmował w Padwie dwie katedry – matematyki i astronomii (astrologii). Jego wykłady z lat 1496–1506 spotkały się z takim aplauzem wśród studentów, że zdymisjonowany w 1508 r., na ich wyraźne życzenie został na nowo przywołany. Pisma Tiriaki przepadły, ale ze źródeł pośrednich wynika ich wielka wartość i znaczenie⁶⁵. Ostatecznie Nardi skłonił się jednak ku „kandydaturze” jeszcze młodszego wiekiem, nie profesora, a studenta padewskiego – Mikołaja Kopernika.

Trzy lata młodszy od Tiriaki (którego niewątpliwie poznał i wykładów słuchał), Kopernik przybył do Padwy by formalnie studiować w tamtejszym Ateneum medycynę – jesienią 1501 r., mając wówczas lat dwadzieścia osiem. Jako model Giorgiona mógł więc mieć około trzydziestki. Nardi podkreśla, że był młody, ale cieszyć się musiał już opinią uczonego męża, miał za sobą studia w Bolonii i wykłady, z jakimi występował w Rzymie. Musiał już być indywidualnością, o której zaczynało się mówić. „Doctissimus vir” – nazwany został w zapisie związanym z doktoratem z prawa kanonicznego, otrzymanym w Ferrarze 31 maja 1503 r.

Jako podstawowy argument wysuwał Nardi podobieństwo rysów zachodzące między najmłodszym z filozofów Giorgiona a fizjognomią Kopernika, znaną z wizerunków wywodzących się z jego zaginionego autoportretu. Powoływał się na obraz warszawski (XVII-wieczną kopię z Obserwatorium Astronomicznego, zaginioną w czasie ostatniej wojny) i reprodukował obraz również z okresu Seicenta, z rzymskiego Obserwatorium na Monte Mario⁶⁶. Nardi posunął się do sformułowania przypuszczenia, że skoro młody astronom jest postacią centralną obrazu, to zatem Kopernik mógł być zamawiającym dzieło i tym, który poddał malarzowi przedstawienie dwóch pozostałych uczonych, jako że cenił ich wysoko i później

cytował w swym dziele (on także dopilnowałby zamalowania korony na głowie Ptolemeusza, będącej wyrazem średniowiecznego nieporozumienia).

Interpretację Nardiego uwzględnił wkrótce potem Lionello Venturi w zbiorczym biogramie Giorgiona, nie dzieląc jej jednak, a mylnie podając, że Kopernik studiował w Pawii⁶⁷. Na początku lat 80-tych Giorgio Padoan, podważając „mit Giorgiona-intelektualisty”, wyraził także wątpliwości, czy Kopernik był rzeczywiście na tyle znanym w środowisku filozoficzno-naukowym Padwy i Wenecji⁶⁸. Autor ten skłonny był mniemać, że na obrazie sportretowany był ktoś z patrycjuszy weneckich, np. Gasparo Contarini lub inny dobrze się wówczas zapowiadający młodzian, potem zmarły przedwcześnie i zapomniany, jak np. Paolo da Canal, zapalony do filozofii i nauk, zmarły w 1508 r. w wieku dwudziestu pięciu lat.

Kilka jednak lat wcześniej, w 1976 r. Sergio Bettini poparł identyfikację Nardiego – *Trzech filozofów* jako Ptolemeusza, al Battaniego i Kopernika (jego zdaniem Regiomontanus wysunięty przez Wischnitzer-Bernstein mógł występować w pierwszej wersji obrazu)⁶⁹. Wskazywał na „pewne współbrzmienia”, nie we wszystkich punktach przekonywujące, między rewolucyjnością Giorgiona w zakresie luministyki i kolorystyki oraz Kopernika na gruncie koncepcji świata⁷⁰. Silnie podkreślał podobieństwo rysów domniemanego Kopernika do jego znanych wizerunków. Bettini zwrócił ponadto baczniejszą uwagę na twórczość padewczyka, wspomnianego już powyżej giorgionisty, Giulia Campagnoli. Na jego fresku przedstawiającym *Zaślubiny Marii* w Scuola del Carmino w Padwie miałyby być uwiecznione portrety współczesnych ludzi (praktyka stosowana w tym czasie w malarstwie religijnym) – Giorgiona, Dürera oraz Kopernika (ostatniego z prawej, koło kolumny). Domniemania Nardiego i Bettiniego uwzględnił Bronisław Biliński w studiach rozpatrujących szeroką gamę wszelkich możliwych powiązań Kopernika z włoskiego okresu jego życia, w tym ze środowiskiem padewsko-weneckim, nie tylko z zakresu nauk ścisłych i przyrodniczych, lecz także w dziedzinie doświadczeń i prawdopodobnych korzyści wyniesionych ze znajomości z humanistami, zwłaszcza greccy, poetami, teoretykami sztuki i artystami⁷¹.

W 1987 r. pojawiło się studium Giorgia Tabarroniego o Koperniku i arystotelikach bolońskich⁷². Mimo że opracowanie to, związane z obchodami dziewięćsetlecia Uniwersytetu w Bolonii nie dotyczy ostatnich lat pobytu Kopernika we Włoszech, autor przypomniał tezę Nardiego. W bogatym materiale ilustracyjnym obok *Trzech filozofów* reprodukował także fragment fryzu, jakim ozdobił Giorgione w swym rodzinnym Castelfranco Casa Marta-Pellizzari (il. 6). Wśród różnych atrybutów sztuk wyzwolonych i mechanicznych, przeplatanych łacińskimi sentencjami, znajdują się również astronomiczne wykresy, m.in. zaćmienia Słońca i Księżyca oraz instrumenty, wśród nich cyrkle i kątownica.

Włączając się w krąg dyskusji nad enigmatycznym malowidłem w sześć lat po tym ostatnim znanym mi głosie, wypada mi stwierdzić, że żadna z dotychczas-

wych prób interpretacyjnych nie dysponuje argumentami na tyle mocnymi, by przesądzić rozwiązanie zagadki i nie ogarnia w sposób koherentny wszystkich wchodzących w grę elementów obrazu, takich jak wygląd, ubiór i poza postaci, ich atrybuty, wykres na karcie, sceneria, problem światła. Tym niemniej widzę jednak dalsze możliwości podtrzymania prawdopodobieństwa hipotezy kopernikańskiej w innej nieco konfiguracji, przy pewnych zastrzeżeniach i wątpliwościach, jakie się w związku z nią mogą nasuwać.

W świetle dziś znanych źródeł okres padewskiego pobytu Kopernika uległ przede wszystkim skróceniu do lat 1500–1503 (na początku 1504 r. był już na Warmii)⁷³, co w porównaniu z dłuższym okresem przyjmowanym przez Nardiego zmniejsza oczywiście szanse zetknięcia się z Giorgionem i pozowania do obrazu, który wielu badaczy skłonnych jest datować na lata późniejsze. Data powstania *Trzech filozofów* przedstawia jednak problem bardzo dyskusyjny i przesuwana jest od początków stulecia aż po 1509 r.⁷⁴ Osobiste kontakty nawiązane między Giorgionem a przybyszem z Warmii nie są w każdym razie z chronologicznego punktu widzenia niemożliwe.

W 1503 r., ostatnim roku pobytu Kopernika we Włoszech miał on lat trzydzieści, Giorgione dwadzieścia sześć lub siedem, należeli do tej samej generacji, co zawsze ułatwia spotkanie i zaznajomienie. Bettini stwierdził, że byłoby wręcz dziwne, gdyby się nie zetknęli. Studenci padewscy z reguły odwiedzali często Wenecję, kwitnącą życiem intelektualnym i towarzyskim. Giorgione był tam postacią dobrze znaną, gdyż mimo niskiego pochodzenia, jak pisze Vasari, odznaczał się ogłądą, „grał uroczo na lutni i prześlicznie śpiewał, tak że bywał stale zapraszany do znakomitych domów na koncerty i przyjęcia”⁷⁵. Podobnie Giulio Campagnola, syn padewskiego prawnika, poety i może artysty-amatora, sam był nie tylko malarzem i grafikiem, od zarania życia ciesząc się opinią cudownego dziecka, poznał trzy starożytne języki, był erudytą, poetą, lutnistą i śpiewakiem znanym szeroko zarówno w Padwie, jak i w Wenecji⁷⁶. Trudno przypuścić, by Kopernik nie uczestniczył w życiu towarzyskim kraszonym muzyką, poezją śpiewaną i recytowaną oraz dyskusjami, w tych najlepszych wszakże, szczytowych latach włoskiego Renesansu, w początkach Cinquecenta. Nie tylko jednak ta ogólna płaszczyzna życia humanistycznego mogła zbliżyć malarza i studenta. Giorgiona, jak wielu artystów Renesansu, interesował świat nauk, nie koniecznie wyłącznie tajemnych, jak chciał Hartlaub, Kopernika zaś pociągało niewątpliwie malarstwo.

Giorgione to nie tylko autor zaginionego obrazu tytułowanego *Astrolog* lub *Horoskop*⁷⁷. Na fasadzie Fondaco dei Tedeschi umieścił geometrów mierzących kulę⁷⁸, zaś na wspomnianym fryzie, zachowanym w Casa Marta-Pellizzari w Castelfranco atrybutom nauk, wykresom i przyrządom przydał optymistycznie-racjonalną sentencję („Qui in suis actibus ratione duce diriguntur iram celi effugere possunt”). Vasari przypisywał Giorgionowi podwójny portret – ucznia

i nauczyciela⁷⁹. Przedstawia on chłopca z rodu Borgherini z przyrządami w dłoni oraz jego profesora ze sferą armilarną, jak się dziś przypuszcza sportretowanych przez giorgionistę Domenica Mancini⁸⁰. Portret uczonego-astronoma występuje w twórczości i innych weneckich malarzy I poł. XVI w. Przykładem może być portret nieznanego astronoma pędzla Marca Basaiti z 1512 r., zakupiony w 1819 r. przez Henryka Lubomirskiego, jako rzekomy portret Kopernika⁸¹, znajdujący się do dziś w lwowskiej Galerii Malarstwa.

Kopernik bez wątpienia interesował się bliżej malarstwem, skoro istnieją przekazy mówiące o tym, że sam malował. O jego zainteresowaniach pisze wprawdzie dość późno, bo ok. poł. XVII w. biograf francuski, Pierre Gassendi, ale jego informacje nie są wcale ogólnikowe⁸². Podaje on, że już w związku ze studiami matematycznymi w Krakowie Kopernik zajął się wiedzą o perspektywie, a z kolei malarstwem i doszedł do tego, iż z lustra doskonale potrafił siebie odmalować („Cum parteis vero omneis matheseos curaret, tum perspectivae speciatim incubuit, eiusque occasione picturam tum addidit, tum eo usque calluit, ut perhibeatur etiam se ad speculum eximie pinxisse”). Stwierdzenie to Gassendi umiejscawia więc bardzo wcześnie, bo w latach krakowskich i to z konkretną motywacją. Kopernik w obliczu planów peregrynacji włoskiej pragnął umieć narysować i rytować to, co uzna za godne utrwalenia („Consilium autem pingendi ex eo cepit, quod peregrinationem, ac potissimum in Italiam cogitans, in animo haberet, non modum adumbrare, sed graphice etiam quantum posset, exprimere quicquid occurreret observatu dignum”). Nie znamy niestety źródeł, na których Gassendi opierał te wiadomości. Nie znamy też dowodów realizacji młodzieńczych zamierzeń Kopernika. Jeżeli je jednak żywił, co jest tak zgodne z ogólnym duchem epoki, to w siedmioletnim związku z studiami na ziemi włoskiej miał on najlepsze możliwości i najwięcej okazji po temu, aby ćwiczyć oko i wprawiać rękę do posługiwania się ołówkiem, piórkiem i pędzlem. Tu przede wszystkim mógł odwiedzać pracownie mistrzów, obserwować stosowane techniki i metody, a wokół siebie, w każdym kościele i pałacu podziwiać moc świetnych dzieł malarstwa tak włoskiego, jak i północnego.

Topos malarza, malowideł, a w tym zwłaszcza portretów odnajdujemy pod piórem Kopernika w jego dziełku translatorskim – Teofilakta Symokatty (pisarza bizantyńskiego z VII w.) *Epistolae morales, rurales et amatoriae*, wydanym w Krakowie w 1509 r.⁸³ Ten przekład na łacinę z oryginału greckiego wywodzi się z padewskich zainteresowań Kopernika greccystyką⁸⁴. Poświęćmy mu nieco więcej uwagi z interesującego nas punktu widzenia. Kopernik na pewno nie traktował tłumaczenia li tylko jako wprawki językowej. Najwyraźniej uwiódł go urok ułożonych w triady krótkich listów o tematyce obyczajowej, wiejskiej i miłosnej, właściwie nie listów, lecz jak sam zaznaczał w dedykacji wujowi Łukaszo-
wi Watzenrodemu, reguł i wskazówek dotyczących ludzkiego życia („non epistolae sed leges potius et praecepta institutionis humanae vitae”). Znajdujemy tu takie

stwierdzenia jak to, że malarze potrafią przedstawiać rzeczy, których natura stworzyć nie potrafi, jak pisze Euriades do Kimona (list 37), lecz także odwrotnie – Atalanta w uniesieniu przedstawiając Korynnie urodę zawodnika, obiektu jej uczuć, zapewnia, że ręka malarza nie zdołałaby uchwycić jego sylwety, rysów twarzy, falowania włosów, lśnienia naoliwionej skóry (list 15). Do malowanych w uskrzydłonej postaci Kupidynów odwołuje się Erasmos, zwierający się Lizystratowi ze swej urojonej miłości (list 36) oraz Medea wyrzucająca Jazonowi, że jego uczucia do niej już uleciały (list 54). Erotylos błaga Hypsybilę o portrecik, przedmiot nieodzowny dla jego rozmyślań o niej i źródło pociechy (list 18). Erato do Terpsytei kieruje szyderczy list na temat nie odpowiadającego rzeczywistości jej portretu, na którym wypadła piękna niczym Helena (list 6). Kalliope pisze do Laisy o swym pomysle namalowania alegorii starości, chorób oraz smutku i powieszenia takiego obrazu u drzwi młodzieniaszka-bałamuta (list 69). W listach tych miał też Kopernik okazję przekładać na łacinę piękno wielu obrazowych skojarzeń, z których niektóre musiały pociągać go szczególnie z racji jego astronomicznych pasji. Jest tu np. *passus* o pawiu, który roztacza swe pióra na kształt kolistego nieba, a oczy tych piór tworzą na nim gwiazdny kobierzec („*Plumas igitur ut comam erigit [...] circulareque efficiens figuram celestem imitatur ornatu et pennarum oculis stellarum texturam effingit [...]*” – list 31). Jest tu również mowa o cykadzie, która przed polem-teatrem rozpoczyna swe muzykowanie o poranku i potęguje je w godzinie południa, „jakby słonecznymi promieniami pijana” („*Utpote solaribus inebriata radiis*” – list 1).

Dzieło życia Kopernika, jedno z największych dzieł naukowych wszech czasów, *De revolutionibus*, przenikają wątki myśli artystycznej i wartościowań estetycznych naczelnych w dobie Renesansu – prostoty, jasności, doskonałości, harmonii, jako wykładników piękna równoznacznego z prawdą⁸⁵. Materialnym zaś śladem związków Kopernika ze światem sztuki jest odcisk gemmy antycznej lub pseudoantycznej, pozostawiony na papierze jego listów zachowanych z lat późniejszych. Gemma, najprawdopodobniej wprawiona w sygnet, przedstawiała wyobrażenie bóstwa słonecznego, pojmowanego jako źródło harmonii kosmosu – nagiego Apollina z lirą⁸⁶.

Wracając do czasów padewskich należy tym silniej podkreślić, że Kopernik mógł żywo uczestniczyć w dyskusjach toczonych w środowisku uczonych, artystów i ich mecenasów. Ludwik Antoni Birkenmajer i Biliński przedstawili powiązania łączące go z Lucą Gaurico, profesorem wykładającym m.in. perspektywę i prawdopodobnie jego bratem Pomponiem. Ten ostatni był autorem traktatu *Perspectiva statuaria seu de sculptura*, jaki powstał w 1502 r. i wydany został w Wenecji dwa lata później, a w którym wymieniony był Giulio Campagnola⁸⁷.

Można do tego dodać, że ojciec Giulia, Girolamo Campagnola był autorem listu, niestety zaginionego, w którym była mowa o dawnych malarzach padewskich⁸⁸. List ten skierowany był zaś do profesora filozofii i greki Niccola Leonico

Tomeo, znanego i szczególnie chyba cenionego przez Kopernika⁸⁹. Warto też przypomnieć, że w owych czasach w związku z ustawieniem w Wenecji pomnika Colleonego, projektu Andrea Verrocchia, toczono dyskusje wokół problemu wyższości malarstwa i rzeźby, a uczestniczył w nich Giorgione, także pędzlem dowodząc wyższości malarstwa⁹⁰.

Wiemy od Vasariego, że Giorgione nie chciał niczego malować, czego by nie odtwarzał „dal vivo”. Nie może być prawdą (i tu Vasari sam sobie zaprzecza), że nie wykonywał studiów do swych obrazów – rysunków, choć zachowało się ich rzeczywiście nie wiele, bądź szkiców malarskich. Takim studium, wykorzystanym do ostatecznej wersji *Trzech filozofów* mogła być głowa Kopernika, w tym wypadku gdyby wersja ta powstawała w latach, gdy Kopernika już we Włoszech nie było. Wiadomo, że Giorgionowi pozowali przybysze z północy, że wykonał on np. w okresie prac przy freskach Fondaco dei Tedeschi portret członka rodziny Fuggerów⁹¹.

Wielu badaczy podkreśla indywidualne, portretowe zacięcie wizerunku najmłodszego z filozofów. Uderzające podobieństwo do znanych przedstawień fizjonomii Kopernika podnosili Nardi i Bettini, wypada więc jeszcze dokładniej niż to uczynili, zestawić go z ikonografią kopernikowską⁹². Nie wiemy niestety, czy istniał niegdyś jeden autoportret Kopernika, czy więcej, czy był tylko wizerunek malowany, czy też inne rysunkowe i kiedy zaczęły powstawać pierwsze kopie. W 1584 r. w każdym razie uczeń Tychona de Brahe, Elias Olaus przywiózł do Danii przekazany mu przez kanonika warmińskiego Jana Hannoviusa oryginalny autoportret⁹³, który niedługo zdobił Uraniborg, gdyż wraz z nim uległ najpewniej zniszczeniu w 1597 r. Nie był to jednak jedyny wizerunek Kopernika w rezydencji-obserwatorium Tychona⁹⁴. Według oryginalnego autoportretu już wcześniej, od lat 70-tych XVI stulecia zaczęły powstawać kopie malowane i ryciny, których filiacje nie są dziś jasne, lecz które wykazują między sobą zgodność podstawowych cech fizjonomii astronoma.

Najlepszy poziom artystyczny znamionuje malowany portret, obecnie w Muzeum Okręgowym w Toruniu, zapewne bardzo wierny, oddający bowiem nawet bliźnię u nasady lewej brwi, która musiała widnieć na pierwowzorze. Portret łączony jest dziś hipotetycznie z niderlandzkim malarzem działającym na dworze angielskim, Marcusem Geeraertsem⁹⁵. Jak wykazały przeprowadzone niedawno badania dendrochronologiczne deski dębowej, na której portret jest namalowany, drzewo ścięto w 1571 r., portret powstać więc mógł najwcześniej ok. 1573 r.⁹⁶

Twarz ujęta jest w trzech czwartych, zwrócona w lewo i daje dobre wyobrażenie o profilu, który wykazuje duże podobieństwo do profilu młodego filozofa Giorgiona. Pochyłe czoło wyłania się spod ciemnych, sfalowanych włosów, linia jego kontynuuje wydłużony nos z lekkim garbem. Takie same są – duża dolna partia ust z silnie wypukłą brodą, szyja z grdyką, mocno zarysowana żuchwa, ciemne oko. Tzw. portret kauffmanowski Kopernika, rycina z końca XVI w.⁹⁷,

oddaje natomiast podobnie włosy, nie w zwartych puklach lecz wijące się węższymi kosmykami.

Do niedawna za najstarszy portret uchodziło malowidło zdobiące wieżyczkę wagową zegara astronomicznego Konrada Dasypodiusa w katedrze strasburskiej, powstałego w latach 1571–74. Malowidło strasburskie zaopatrzone jest w tablicę ze słynnym napisem głoszącym: „Nicolai Copernici vera effigies ex ipsius autographo depicta” (którą powtarza kopia rzymska reprodukowana przez Nardiego). Dyskutowane, dziwne wyrażenie „ex autographo” należy chyba tłumaczyć jako italianizm popełniony ręką Kopernika na autoportrecie. Do dziś „l’opera autografa” to po włosku dzieło malarskie oryginalne, własnoręczne. Malowidło wykonane zostało wedle pierwowzoru nadesłanego przez Tidemanna Giesego, bratanka i imiennika biskupa chełmińskiego, przyjaciela Kopernika.⁹⁸ Malowidło strasburskie nie zachowało się jednak w pierwotnej postaci. Okazało się przemalowane przy renowacji zegara w latach 30-tych XIX w. Przywiezione w 1973 r. na wystawę kopernikowską do Torunia zostało prześwietlone promieniami rentgena, które wydoobyły nieco odmienną twarz, fryzurę i ubiór astronoma⁹⁹. Autorem pierwotnego malowidła był Tobias Stimmer, któremu przypisuje się także tzw. rycinę reusnerowską, publikowaną w Strasburgu w 1587 r., wykazującą podobieństwa do malowidła pod przemalówką¹⁰⁰. Twarz astronoma jest bardziej pociągła w stosunku do wizerunku toruńskiego i nieco pochylona, przez co zmienia się linia nosa na bardziej pionową. Lewe oko jest umieszczone trochę wyżej od prawego, odwrotnie niż na portrecie toruńskim.

Nie znamy daty powstania pierwowzoru czy też pierwowzorów malowideł toruńskiego i strasburskiego. Nardi określał różnicę wieku Kopernika Giorgiona i jego autoportretu na ok. 15 lat. Ikonografia astronoma przedstawia jego twarz już rzeczywiście pobrużdżoną, o wyostrzonych rysach. Zarówno Nardi jak i Bettini uważali zgodnie, że najmłodszy z filozofów Giorgiona odpowiada wyglądomi około trzydziestoletniego modela. Wypada jednak stwierdzić, że najmłodszy z filozofów wygląda raczej na lat około dwadzieścia. Jeśli jest to więc rzeczywiście Kopernik, to odmłodzony, wyidealizowany, aby lepiej oddać świeżą młodzieńczość w wiekowym zróżnicowaniu trzech postaci. Jest młodzieńcem o wielkiej urodzie i uroku. A Kopernik uchodził, wprawdzie w późniejszych przekazach, za mężczyznę bardzo przystojnego. Daje temu dowód utwór sławiący jego wizerunek na strasburskim zegarze, Nicodema Prischlinusa *Carmen de astronomico horologio Argentoratensi* (Strasburg 1575), cytowany m.in. przez Gassendiego:

„Quem cernis vivo retinet Copernicus ore.
Cui decus eximium formae par fecit imago:
Os rubeum, pulchrique capilli,
Cultaque Apellaeas imitantia membra figuras...”¹⁰¹

Najmłodszy z filozofów miał pierwotnie, jak wykazało prześwietlenie, nakrycie na głowie, interpretowane różnie, jako skórzana wschodnia czapa (w związku

z Magami) oraz jako biret przysługujący doktorowi względnie osobie duchownej czasów nowożytnych – Regiomontanowi lub Kopernikowi. W czasach pade-wskich Kopernik był już kanonikiem warmińskim i scholastykiem kościoła św. Krzyża we Wrocławiu. Ostatecznie najmłodsza z postaci Giorgiona ukazana została w sposób bezpretensjonalny, z głową odkrytą.

Bez związku przyczynowego, ale analogiczną zmianę możemy zaobserwować w późniejszej ikonografii kopernikowskiej na rycinach frontispisowych zdobiących dwa wydania, florenckie i strasburskie, dzieła Galileusza *Dialogu o dwóch systemach świata, Ptolemeuszowym i Kopernikowym*. Rycinę włoskiej editio princeps, która ukazała się we Florencji w 1632 r. wykonał młody, dwudziestodwuletni rytownik, Stefano della Bella (il. 7). Widzimy na niej trzech starców, wśród nich Kopernika. Od jego śmierci upłynęło wszak prawie dziewięćdziesiąt lat i twórca heliocentryzmu przeszedł do przeszłości. Przedstawiony został w długim płaszczu z szerokim futrzanym kołnierzem i mankietami oraz trójkątnym birecie na głowie. Na rycinie zdobiącej tłumaczenie łacińskie *Dialogu* wydane w Strasburgu (Augustae Trebororum) w 1636 r. Jakub van der Heyden zmienił wygląd głowy Kopernika na odkrytą, nawiązując do wizerunku strasburskiego i rycin portretowych (il. 8). Takiego Kopernika powtórzyły następne wydania, jak np. lejdejskie z 1699–1700 r.¹⁰²

Identyfikacja postaci na frontispisach *Dialogu* nie budzi wątpliwości, gdyż ich imiona znajdujemy wypisane na krawędziach szat lub pod stopami postaci. Są to Arystoteles, Ptolemeusz i Kopernik. Della Bella ukazał tysego Arystotelesa jakby dyskutującego z Ptolemeuszem w turbanie (na następnych rycinach zamienionym w płaskie nakrycie głowy, ale z reminiscencjami zawoju), nad trzymaną przez Ptolemeusza sferą armilarną. Do tej pary podchodzi Kopernik, gestem prawej dłoni dołączając się do dyskusji, w lewej dzierży model ilustrujący jego heliocentryczną teorię. Na rycinie strasburskiej model ten jest jeszcze wyraźniej demonstrowany, na lejdejskiej wręcz podniesiony w górę. W dyskusji nad obrazem Giorgiona Wischnitzer-Bernstein zwróciła uwagę na wielkie podobieństwo pary filozofów do Arystotelesa i Ptolemeusza na rycinie florenckiej i wysunęła przypuszczenie, że Della Bella mógł znać dzieło weneccjanina¹⁰³. Kopernik jej nie interesował, gdyż w najmłodszym filozofie upatrywała Regiomontana (nie wyjaśniając dlaczego jest on tak wyraźnie od swych towarzyszy odseparowany). Z kolei Nardi zwracał uwagę tylko na Kopernika, jako że parę starszych identyfikował inaczej – jako Ptolemeusza i al Battaniego. Jeśli Della Bella znał rzeczywiście obraz Giorgiona i jego treść, to w świadomym nawiązaniu do niego i zmianie pozycji Kopernika, oglądanej już sponad stuletniej perspektywy, pozostawiłby nam jednak równocześnie klucz do rozwiązania znaczenia trójki Giorgiona.

Sytuacja na obrazie dobrze odpowiada tej samej triadzie postaci, uchwyconych jednak w odmiennej konfiguracji. Oto ta sama para – „książę filozofów” Arystoteles i „książę astronomów” Ptolemeusz, filozof-astronom i astronom-matematyk,

dwa największe autorytety astronomii starożytnej. Prezentują się jako adwersarze, obydwa ich systemy były wszak niezgodne ze sobą, choć współistniały w nauczaniu uniwersyteckim, coraz zresztą dalsze od danych obserwacyjnych. Całkowite odwrócenie się od nich młodzieńca dawałoby najlepszy wyraz temu „niezadowoleniu twórczemu” Kopernika, wedle sformułowania Aleksandra Birkenmajera, które skierowało go ku zapomnianym teoriom heliocentrycznym starożytności, ku własnym dociekaniom i obserwacjom¹⁰⁴.

Po studiach astronomii w Krakowie, gdy mogły kiełkować pierwsze wątpliwości, po bolońskim okresie praktyki obserwacyjnej u boku Domenica Marii Nowarri, po wystąpieniach publicznych na terenie Rzymu, w środowisku padewskim nabrać musiał Kopernik biegłości filologicznej w interpretowaniu tekstów oraz odwagi metodologiczno-filozoficznej¹⁰⁵. Badacze są dziś zgodni co do tego, że już w czasach padewskich formułowała się myśl Kopernika o ruchomości Ziemi i że jeszcze przed spisaniem *Commentariolusa* z pierwszą wersją swej teorii, mógł on rozpowszechnić wyniki swych dociekań drogą ustną¹⁰⁶. Mimo że chronologia studiów włoskich Kopernika i wyniesionych z nich tytułów w interpretacji Nardiego nie jest akceptowana, to raczej należy przyznać jemu oraz Bettiniemu, że student padewski zaczynał być osobą nie tylko korzystającą, ale i znaną w naukowych kręgach. Jeśli się nie zachował inny tego ślad, to obraz Giorgiona mógłby być właśnie malowanym na to dowodem. Byłby to w takim razie nie tylko najstarszy wizerunek Kopernika, ale i wyraz oddziaływania jego indywidualności i głoszonych przez niego nowatorskich sformułowań. Wszystko to mieści się w granicach historycznego probabilizmu.

I jeszcze tak kontrowersyjne problemy związane ze światłem i skałą na płótnie Giorgiona. Światło, realistyczne i wspaniałe oddane w detalach, w całości jest zupełnie irrealistyczne, biorące początek z dwóch różnych źródeł¹⁰⁷. Na horyzoncie widoczne jest słońce, które wedle większości analizujących obraz badaczy zachodzi, wedle kilku zaś – wschodzi¹⁰⁸. Światło z lewej interpretowane jest nader różnie, jako światło gwiazdy lub mistycznego słońca, padające z góry, sponad skał (i oświetlające także domy w pejzażu), bądź emanujące z pieczary, czy też odbijające się od jej wnętrza, a pochodzące ze strony przeciwnej. Przypomnijmy jednak, że Marcantonio Michiel, przyjaciel Giorgiona, podkreślił wyraźnie, że siedzący filozof „kontempluje promienie słoneczne” („contempla li raggii solari”). Zachodzi więc możliwość, że słońce wraz z partią pejzażu w tle pochodzi od Sebastiana del Piombo¹⁰⁹ lub z czasów późniejszych renowacji¹¹⁰. Poza tym skalna kulisa wraz z nawisem wcale nie musi być krawędzią rzekomej pieczary. Czy nie chodzi tu zatem o konkretną obserwację snopu słonecznego światła, który jak wiemy z kopii Teniersa rozświetlał niegdyś całą krawędź obrazu od góry do dołu, obserwację snopu światła w jakimś prześwicie skalnym?

Jerzy Joachim Retyk w *Narratio prima* (Gedani 1540) pisał o obserwacjach zaćmień i ruchów (pozornych) Słońca prowadzonych przez Kopernika we

Włoszech i na Warmii na przestrzeni prawie czterdziestu lat („per XL fere annos in Italia et hic Varmiae eclipses et motum solis observavit”)¹¹¹. Na Warmii, na ścianie krużganka zamku olsztyńskiego pozostał po Koperniku jedyny autentyczny „instrument”, jaki wyszedł spod jego ręki i przetrwał do naszych czasów – tablica doświadczalna z okresu studiów nad nieregularnością biegu Ziemi wokół Słońca z lat 1515–1516, wykreślona na podstawie refleksyjnego punktu słonecznego i jego wędrówki. Składają się na nią linie czerwone, będące odcinkami hiperbol oraz linia niebieska, namalowana farbą w Polsce nie stosowaną i jak się przypuszcza, przywieziona z Włoch¹¹². Przekaz Retyka powstał w 1539 r., „prawie czterdzieści lat” datować zatem można od 1500–1501 r., a więc od pobytu w Rzymie i Padwie.

1 października 1502 r. miało miejsce wielkie zaćmienie Słońca, które choć nie notowane przez samego Kopernika, było przez niego najpewniej obserwowane właśnie w Padwie. Pierwsze lata XVI stulecia obfitowały w ogóle w niezwykle zjawiska na niebie, z których astrologowie snuli jak najgorsze prognozy. 20 czerwca 1503 r., gdy Kopernik przebywał w Ferrarze lub z powrotem w Padwie, ukazała się kometa, z końcem 1503 r. i na początku następnego miały zaś miejsce po dwie koniunkcje Jowisza z Saturnem. Z końcem 1503 r. Kopernik mógł być jeszcze we Włoszech lub w drodze powrotnej, w roku następnym był na pewno na Warmii, a datę ostatniej koniunkcji wyliczył odmiennie od innych astronomów, już wedle supozycji heliocentrycznych¹¹³.

Jeśli młody filozof obserwuje promienie słoneczne, może jest to zatem obserwacja przesuwania się świetlnego snopa lub zaćmienia Słońca? W średniowieczu obserwowano zaćmienia poprzez odbicia w mętnej wodzie, ale wedle przypuszczeń Ludwika Antoniego Birkenmajera Kopernik mógł już stosować obserwacje poprzez obraz wytwarzający się w *camera obscura*. Jako o nowości pisał o tej metodzie Erazm Reinhold, jeden z promotorów wyjazdu Retyka na Warmię, od którego drogą ustną mógł on wywiedzieć się wielu nieznanym skądinąd konkretnych o obserwacjach Kopernika¹¹⁴. Może ciemne skały i prześwit w nich to właśnie taka naturalna *camera obscura* i młody astronom tylko co zajęty był rysowaniem obrazu zaćmienia?

Teraz jednak siedzi zadumany i zapatrzony w jakże niebezpieczne dla wzroku promienie. Giorgione oddający jak nikt przed nim mistrzowskimi dotknięciami pędzla refleksy słońca na wodzie, kamieniach, szatach i włosach postaci, w symboliczny sposób oddawałby równocześnie Kopernikowe zafascynowanie Słońcem, tak bliskie nurtowi pitagorejsko-neoplatońskiemu, o powiązaniach z którym naszego astronoma wielokrotnie już pisano¹¹⁵. Bolonia i Padwa były twierdzami arystotelizmu, prądy renesansowego platonizmu Ficina dochodziły tu niemniej z Florencji i krzyżowały się w ówczesnej kulturze weneckiej. W *De revolutionibus* pomieścił Kopernik sławne słowa dotyczące Słońca: „Wszakże nie bez słuszności nazywają go niektórzy latarnią świata, inni rozumem jego, jeszcze inni władcą [...]”.

Tak więc zaprawdę Słońce, jakby na tronie królewskim zasiadając, kieruje rodziną gwiazd [...]. Odnaleźliśmy zatem w tym porządku zadziwiający ład świata i ustalony, szarmonizowany związek między ruchem a wielkością sfer, jakiego w inny sposób odkryć nie podobna., (ks.I rozdz.X). Młody uczony Giorgiona, odwrócony od przeżytych autorytetów, kontempluje promienie słoneczne, szukając własnych rozwiązań i dochodząc do nich, zda się, że lada moment zwróci się ku nam i tak właśnie przemówi.

Przypisy

¹ B. Nardi: *I tre filosofi del Giorgione*. „Il Mondo”, 23 agosto, 13 settembre 1955 oraz przedruk w t e g o ż.: *Saggi sulla cultura veneta del Quattro e Cinquecento*. A cura di P. Mazzantini, Padova 1971 s.111–120. Przypuszczenie to autor powtórzył skrótowno w zakończeniu swego studium *Copernico studente a Padova*. W: *Mélanges offerts à Etienne Gilson*. Toronto-Paris 1959 s.446 (przedruk również w t e g o ż., *Saggi sulla cultura veneta*, dz.cyt. s.111).

² S. Bettini: *Copernico e l'arte veneta*. „Notizie da Palazzo Albani”. T.IV, 1975 s.22–30. Autor zaznaczył na wstępie, że hipotezę taką wysunął na swych wykładach już około trzydzieści lat wcześniej.

³ G. Tabarroni: *Copernico e gli Aristotelici bolognesi*. W: *L'Università a Bologna. Personaggi, momenti e luoghi dalle origini al XVI secolo*. A cura di O. Capitani. Bologna 1987 s.191–197.

⁴ B. Biliński: *Il periodo padovano di Niccolò Copernico (1501–1503)*. W: *Scienza e filosofia all'Università di Padova nel Quattrocento*. A cura di A. Poppi. Trieste-Padova 1983 s.239, 276–277 oraz t e n ż e: *Messaggio e itineri Copernicani. Celebrazioni italiane del V centenario della nascita di Niccolò Copernico 1473–1973*. Wrocław-Warszawa 1989 s.85–86.

⁵ G. Vasari: *Le opere. Con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi*. Firenze 1906 T.IV s.92; t e n ż e: *Żywoty najświetniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*. Wybrał, przetłumaczył, wstępem i objaśnieniami opatrzył K. E. Streicher. Warszawa 1989 (wyd. III) s.317. To polskie tłumaczenie jest niedokładne, cytuję je więc tylko orientacyjnie, opierając się na oryginalne.

⁶ G. Vasari: *Le opere*, dz.cyt. T.IV s.92–93, T.V s.565, T.VII s.427–428, 430–431; t e n ż e, *Żywoty*, dz.cyt. s.317–318, 325, 550–553.

⁷ G. Vasari: *Le opere*, dz.cyt. T.IV s.95–97; t e n ż e: *Żywoty*, dz. cyt. s.319.

⁸ T. Pignatti: *Giorgione*. Milano 1972 (wyd. II) s.104.

⁹ L. Venturi: *Giorgione* W: *Enciclopedia universale dell'arte*. Venezia-Roma 1958 T.VI szp.215.

¹⁰ J. Wilde: *Röntgenaufnahmen der „Drei Philosophen” Giorgiones und der „Zigeunermadonna” Tizians*. „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien” Neue Folge T.VI, 1932 s.141–151, il.121, 122, 124, 125.

¹¹ L. Venturi, dz.cyt. s.207.

- 12 M. Michiel: *Notizia d'opere del disegno*, cytuję za T. Pignatti, dz.cyt. s.160.
- 13 S. Settis: *La „Tempesta” interpretata*. Torino 1978 s.19.
- 14 T. Pignatti, dz.cyt. s.177.
- 15 Z. v. M.: *Teniers David II*. W: U. Thieme, F. Becker: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*. Leipzig 1938 T.32 s.527–529.
- 16 T. Pignatti, dz. cyt. il.25 po s.71 (rycina daje ujęcie odwrócone).
- 17 J. Wilde, dz.cyt. il.119.
- 18 T. Pignatti, dz.cyt. il.26 po s.71.
- 19 S. Settis, dz.cyt. s.20.
- 20 Tamże s.20.
- 21 F. Wickhoff: *Giorgiones Bilder zur römischen Heldengedichte*. „Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen” T.XVI, 1895 s. 34–43, cytuję za G. F. Hartlaub: *Kunst und Magie. Gesammelte Aufsätze*. Herausgegeben von N. Miller. Hamburg-Zürich 1991 s.50.
- 22 L. Venturi: *Giorgione e il giorgionismo*. Milano 1913 s.90–91.
- 23 Hipoteza G. Ludwiga z 1903 r., którą wspomina S. Settis, dz.cyt. s.21.
- 24 E. Schaeffer: *Giorgiones Landschaft mit den drei Philosophen*. „Monatshefte für Kunstwissenschaft” T.III 1920 s.340–345, cytuję za G. F. Hartlaub, dz.cyt. s.50.
- 25 Hipoteza A. Piglera z 1935 r., którą wspomina S. Settis, dz.cyt. s.21.
- 26 L. Hourticq: *Le problème de Giorgione*. Paris 1930 s. 60, cytuję za S. Settis, dz.cyt. s.21.
- 27 J. Wilde, dz.cyt. s.150–151.
- 28 R. Eisler: *The Royal Art of Astrology*. London 1946 s.121, 264 oraz cytat z artykułu tegoż autora z odbitki korektowej, skróconej w druku w „Times Literary Supplement”, przytoczony przez S. Settisa, dz.cyt. s.43.
- 29 C. Gilbert: *On Subject and not-Subject in Italian Renaissance Pictures*. „The Art Bulletin” T.XXXIV, 1952 s.214–215.
- 30 F. R. Shapley: *A note on „The three Philosophers” by Giorgione*. „The Art Quarterly” T.XXXII, 1959 s.240–242.
- 31 F. Klauner: *Zur Symbolik von Giorgiones „Drei Philosophen”*. „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien”, Neue Folge T.XLI, 1955 s.145–168.
- 32 Prostuje to S. Settis, dz.cyt. przyp. 56 s.46.
- 33 M. Auner: *Randbemerkungen zur zwei Bildern Giorgiones und zum Brocardo-Portrait in Budapest*. „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien”, Neue Folge T.XLIV, 1958 s.151–157.
- 34 H. von Einem: *Giorgione der Maler als Dichter*. „Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaften Klasse, Akademie der Wissenschaften und der Literatur”, Mainz 1972 s.41.
- 35 S. Settis, dz.cyt. s.19–45.
- 36 Zob. T. Pignatti, dz.cyt. il.22 i 24 (Opere autografe).
- 37 Na przykłady wskazali F. R. Shapley, dz.cyt s.241 i P. Meller: „*Tre filosofi di Giorgione*. W: *Giorgione e l'umanesimo veneziano*. A cura di R. Palluchini. Firenze 1981 T.I s.229, il.59 i 60. Można tu także dodać ciemną twarz w prześwietleniu

Podwójnego portretu prawdopodobnie pędzla giorgionisty Domenica Manciniego, zob. T. Pignatti, dz.cyt. il.132–134.

³⁸ G. F. Hartlaub, dz.cyt. s.234–235.

³⁹ Hipoteza Janitschka znana jest tylko pośrednio z dzieła C. von Lützowa: *Die Kaiserlich-königliche Gemäldegalerie in Wien*. Wien 1886, s.15, cytuję za S. Settis, dz.cyt. s.20.

⁴⁰ L. Venturi, *Giorgione*, dz.cyt. s.215–216.

⁴¹ U. Kasselhut: *Giorgione*. Warszawa 1976 s.30.

⁴² L. Venturi: *Giorgione e il giorgionismo*, dz.cyt. s.91–92.

⁴³ J. Wilde, dz.cyt. s.151.

⁴⁴ E. Waterhouse: *Giorgione*. Glasgow 1974 s.19.

⁴⁵ A. Parronchi: *Chi sono „I tre filosofi”*. „Arte Lombarda” T.X 1965 s.91–98.

⁴⁶ G. F. Hartlaub: *Giorgiones Geheimnis. Ein Kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance*. München 1925; tenże: *Giorgione und der Mythos der Akademien*. „Repertorium für Kunstwissenschaften” T.XLVIII 1927 s.233–257; tenże: *Zu den Bildmotiven des Giorgione*. „Zeitschrift für Kunst” T.VII, 1953 s.57–84. Wszystkie trzy studia zostały przedrukowane w te go ż: *Kunst und Magie*, dz.cyt. s.49–91, 92–111, 233–246 (cytuję strony według tego wydania).

⁴⁷ Tamże il.42.

⁴⁸ Tamże il.43.

⁴⁹ Tamże s.239; zob. T. Pignatti, dz.cyt. il.214–216.

⁵⁰ G. Tschmelitsch; *Neue Bezüge in alten Bildern Giorgiones*. „Speculum Artis” T.XIV 1962 s.14–18.

⁵¹ M. Calvesi: *La „Tempesta” di Giorgione come ritrovamento di Mosè*. „Commentari” T.XIII, 1962 s.252–254; tenże: *La „morte di bacio”*. *Saggio sull’ermetismo di Giorgione*. „Storia dell’Arte” T.II 1970 s.180–233, ten ostatni artykuł cytuję za S. Settis, dz.cyt. s.21.

⁵² T. Zauschirm: *Giorgiones „Drei Philosophen”*. „Alte und Moderne Kunst”, Dezember 1976, cyt. wg P. Meller, dz.cyt. s.228, 231.

⁵³ R. Wischnitzer-Bernstein: *The Three Philosophers by Giorgione*. „Gazette des Beaux Arts” T.XXVII 1945 s.199.

⁵⁴ S. Settis, dz.cyt. s.45.

⁵⁵ B. Nardi: *I tre filosofi*, dz.cyt. s.113.

⁵⁶ P. Meller, dz.cyt. s.227–247.

⁵⁷ Można tu dodać pary świętych na obrazach typu Santa Conversazione G. Belliniego i L. Lotta (ze starcem w kapuzie bliskim najstarszemu z filozofów), zob. F. Valcanover, *La pala di Castelfranco*. W: *Giorgione e l’umanesimo veneziano*, dz.cyt. T.I il. 37 i 38.

⁵⁸ L. Dussler: *Raphael. A critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries*. London-New York 1971 s.73–74.

⁵⁹ A. Ferriguto: *Attraverso i misteri di Giorgione*. Castelfranco Veneto 1933 s.62, cytuję za H. von Einem, dz.cyt. s.18.

⁶⁰ T. Pignatti, dz.cyt. s.65.

- 61 D. P a r d u c c i : „*I tre filosofi*” del Giorgione. „Emporium” T. XIII 1935 s. 253–256.
- 62 L. B a l d a s s : *Giorgione*. Wien 1922, cytuję za S. S e t t i s , dz.cyt. s. 21.
- 63 R. W i s c h n i t z e r - B e r n s t e i n , dz.cyt. s. 193–212.
- 64 B. N a r d i : *I tre filosofi*, dz.cyt. s. 111–120.
- 65 T e n z e : *Copernico studente a Padova*, dz.cyt. s. 107–109.
- 66 T e n z e : *I tre filosofi*, dz.cyt. il. 22.
- 67 L. V e n t u r i : *Giorgione*, dz.cyt. s. 214.
- 68 G. P a d o a n : *Il mito di Giorgione intellettuale*. W: *Giorgione e l’umanesimo veneziano*, dz.cyt. T. I s. 442.
- 69 S. B e t t i n i , dz.cyt. s. 22–30.
- 70 Nie przekonuje np. twierdzenie, jakoby Kopernik burzył („metteva in crisi”) grecką koncepcję świata jako kosmosu (tamże, s. 29).
- 71 B. B i l i Ń s k i : *Il periodo padovano di Niccolò Copernico*, dz.cyt. s. 239, 276–277; t e n z e , *Messagio e itineri Copernicani*, dz.cyt. s. 85–86.
- 72 G. T a b a r r o n i , dz.cyt. s. 191–197.
- 73 M. B i s k u p : *Regesta Copernicana*. „Studia Copernicana” T. VII Wrocław 1973 s. 63 (nr 45–46).
- 74 G. F. H a r t l a u b : *Magie und Kunst*, dz.cyt. s. 239 – wiąże powstanie obrazu z początkiem stulecia. L. V e n t u r i : *Giorgione*, dz.cyt. s. 215 – podkreśla, że malowidło nie wykazuje cech końcowych lat życia Giorgiona. R. W i s c h n i t z e r - B e r n s t e i n , dz.cyt. s. 209 – uważała, że obraz Giorgione zaczął w 1504 r. i ponownie podjął w 1509 r. J. W i l d e , dz.cyt. s. 150 – datował na ok. 1506; T. P i g n a t t i , dz.cyt. s. 105 – na ok. 1508. Z całej twórczości Giorgiona datowane są bezspornie tylko dwa jego dzieła: *Laura* 1506 i freski w Fondaco dei Tedeschi 1508. Większość znanej spuścizny łączona jest dziś z końcowymi latami życia malarza. Pierwsze lata stulecia stanowią „lata tajemnicze”, zob. T. P i g n a t t i : *Il „Corpus” pittorico di Giorgione*. W: *Giorgione e l’umanesimo veneziano*, dz.cyt. T. I s. 132, 137.
- 75 G. V a s a r i : *Le opere*, dz.cyt. T. IV s. 92; t e n z e : *Żywoty*, dz.cyt. s. 317.
- 76 K. F. S u t e r : *Giulio Campagnola als Maler*. „Zeitschrift für Bildende Kunst” T. LX 1926/1927 s. 131–141; S. B e t t i n i , dz.cyt. s. 25–26.
- 77 G. F. H a r t l a u b : *Magie und Kunst*, dz.cyt. il. 24. Zob. też rycinę G. Campagnoli *Astrolog* (tamże il. 26).
- 78 Tamże s. 76.
- 79 G. V a s a r i : *Le opere*, dz.cyt. T. IV s. 94; t e n z e : *Żywoty*, dz. cyt. s. 318.
- 80 T. P i g n a t t i : *Giorgione*, dz.cyt. il. 132.
- 81 Z. B a t o w s k i : *Wizerunki Kopernika*. Toruń 1933 s. 67–68, il. 18.
- 82 P. G a s s e n d i : *Tychonis Braheis [...] vita [...] Accessit Nicolai Copernici, Georgii Peurbachii et Joannis Regiomontani [...] vita*. Hagae Comitum 1654 s. 293.
- 83 T e o f i l a k t S y m o k a t t a : *Listy*. Tłumaczył z języka greckiego na łacinę M. K o p e r n i k . Facsimile przekładu w wydaniu krakowskim z 1509 r. Tekst łaciński i grecki ustalił R. G a n s i n i e c . Na język polski przełożył J. P a r a n d o w s k i . Wiersz W. K o r w i n a przełożył L. H. M o r s t i n . Warszawa 1953.
- 84 B. B i l i Ń s k i : *Il periodo padovano di Niccolò Copernico*, dz.cyt. s. 259–264.

⁸⁵ E. Chojecka: *Renesansowa myśl o sztuce i naukowe dzieło Kopernika*. W: *Renesans. Sztuka i ideologia*. Warszawa 1976 s.97–124.

⁸⁶ S. Mossakowski: *Symbolika pieczęci Mikołaja Kopernika*. „Rocznik Historii Sztuki” T.X 1974 s.221–230.

⁸⁷ L. A. Birkenmajer: *Niccolò Copernico e l'Università di Padova*. W: *Omaggio dell'Accademia Polacca di Cracovia di Scienze e Lettere all'Università di Padova nel settimo centenario della sua fondazione*. Cracovia 1922 s.194–195, 217–225; B. Biliński: *Il periodo padovano di Niccolò Copernico*, dz.cyt. s.272–276.

⁸⁸ G. Vasari, *Le opere*, dz.cyt. T.III s.385.

⁸⁹ L. A. Birkenmajer: *Niccolò Copernico e l'Università di Padova*, dz.cyt. s.235–247; B. Biliński: *Il periodo padovano di Niccolò Copernico*, dz.cyt. s.253–255.

⁹⁰ G. Vasari: *Le opere*, dz.cyt. T.IV s.98–99; tenże: *Żywoty*, dz.cyt. s.320.

⁹¹ Tenże: *Le opere*, dz.cyt. T.IV s.99; tenże: *Żywoty*, dz.cyt. s.320.

⁹² Z obfitej literatury na temat ikonografii kopernikowskiej najważniejsze są kolejne publikacje: F. Hipler: *Die Porträts des Nikolaus Kopernikus*. „Mitteilungen des Ermländischen Kunstvereins” T.III, 1875 s.73–152; I. Polkowski: *Wizerunki Mikołaja Kopernika*. W: *Kopernikijana czyli materiały do pism i życia Mikołaja Kopernika*. Zebrał I. Polkowski. Gniezno 1875 T.III s.229 i nast.; Z. Batoński, dz.cyt.; F. Schwärz: *Kopernikus-Bildnisse*. W: *Kopernikus-Forschungen*. Leipzig 1943 s.143–171; M. Walis: *Autoportrety artystów polskich*. Warszawa 1966 s.35–40; J. Flik: *Portrety Mikołaja Kopernika z katedry w Strasburgu i Muzeum Okręgowego w Toruniu*. „Ochrona Zabytków” T.XXVII 1974 s.66–72; tenże: *Portret Mikołaja Kopernika z Muzeum Okręgowego w Toruniu. Studium warsztatu malarskiego*. Toruń 1990.

⁹³ P. Gassendi, dz.cyt. s.58, 320–321.

⁹⁴ Tamże s.321. Jeden portret Kopernika posiadał później Tycho de Brahe w Pradze (tamże, s.161).

⁹⁵ J. Flik: *Portret Mikołaja Kopernika*, dz.cyt. s.23–24, il.1–9.

⁹⁶ Tamże s.35.

⁹⁷ Z. Batoński, dz.cyt. il.5.

⁹⁸ L. A. Birkenmajer: *Mikołaj Kopernik*. Cz.I, Kraków 1900 s.673–674.

⁹⁹ J. Flik: *Portrety Mikołaja Kopernika*, dz.cyt. il.1–2, 6, 9; tenże: *Portret Mikołaja Kopernika*, dz.cyt. il.10–13. Autor zdaje się jednak przesadnie eksponować różnice pierwotnego wyglądu głowy astronoma – o „innych rysach” i długich włosach prosto opadających na ramiona (tamże, s.52).

¹⁰⁰ Z. Batoński, dz.cyt. il.4. Na autorstwo Stimmera wskazują pierwsze opisy zegara oraz adnotacja na odwrocie malowidła, zob. L. A. Birkenmajer: *Mikołaj Kopernik*, dz.cyt. s.673.

¹⁰¹ P. Gassendi, dz.cyt. s.320.

¹⁰² Rycinę florencką reprodukowałam w związku z *Trzema Filozofami* R. Wischnitzer-Bernstein, dz.cyt. il.9, rycinę florencką i strasburską B. Nardi, dz.cyt. il.24–25, florencką i lejdejską G. Tabaroni, dz.cyt. il.19–20. Warto na marginesie zauważyć, że na rycinach tych Kopernik występuje w płaszczu z szerokim, futrzanym kołnierzem i takież kołnier miał pierwotnie astronom na swym wizerunku na strasburskim

zegarze. Wydobyło go prześwietlenie rentgenem spod przemalówki z XIX w. (J. Fl i k : *Portrety Mikołaja Kopernika*, dz.cyt. il.9; t e n ż e : *Portret Mikołaja Kopernika*, dz.cyt. il.13). Podobny wygląd wizerunku oddaje też rycina zegara Izaaka Bruna z 1621 r. (*Die Renaissance im Deutschen Südwesten*. Karlsruhe 1987 s.402–403). Inne wizerunki zegara nie stanowią wiernego przekazu. O taki ubiór dla astronoma z północy apelował P. Gassendi (dz.cyt. s.320), powołując się na Ismaela Boulliau, który oglądał zegar w Strasburgu. Gassendi wywarł też wpływ na dalszą ikonografię kopernikowską (rycina J. von Meursa w jego dziele i in.). Gassendiemu zawdzięczamy ponadto wiadomość, że tłumacz dzieła Galileusza na łacinę Matthias Berneggerus sprowadzał znów jakąś podobiznę Kopernika z Prus.

103 R. Wischnitzer - Bernstein, dz.cyt. s.210–211. Mniemanie autorki, że postaci stoją na brzegu Wisły nie jest oczywiście do przyjęcia.

104 A. Birkenmajer: *Mikołaj Kopernik, dzieło wielkiego astronoma*. „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” T.XVII, 1973 s.454–455.

105 L. A. Birkenmajer: *Niccolò Copernico e l'Università di Padova*, dz.cyt. s.181–182; B. Biliński: *Il periodo padovano di Niccolò Copernico*, dz.cyt. s. 251. O poprzedzających okres padewski wystąpieniach w Rzymie zob. t e n ż e : *Messagio e itineri Copernicani*, dz.cyt. s.44 i nast.

106 A. Birkenmajer: *Le premier système héliocentrique imaginé par Nicolas Copernic*. W: „*Studia Copernicana*” T.IV Warszawa 1972 s.587; t e n ż e : *Kopernik jako filozof*. „*Studia i Materiały z Dziejów Nauki Polskiej*” seria C zesz.7, 1963 s.52.

107 T. Pignatti: *Giorgione*, dz.cyt. s.65.

108 Ten ostatni pogląd reprezentują – t e n ż e , dz.cyt. s.65; H. von Einem, dz.cyt. s.39; A. Parronchi, dz.cyt. s.94.

109 T. Pignatti: *Giorgione*, dz.cyt. s.105 (przeгляд poglądów na temat udziału Sebastiana del Piombo).

110 Tę ostatnią ewentualność dopuszcza R. Wischnitzer - Bernstein, dz.cyt. s. 208.

111 L. A. Birkenmajer: *Mikołaj Kopernik*, dz.cyt. s.317 (nr 9); t e n ż e : *Niccolò Copernico e l'Università di Padova*, dz.cyt. s.267.

112 T. Przykowski: *Tablica doświadczalna Kopernika w Olsztynie*. W: *Kopernik na Warmii*. Olsztyn 1973 s.209–235 (il.1, 4–5).

113 L. A. Birkenmajer: *Niccolò Copernico e l'Università di Padova*, dz.cyt. s.268–271; B. Biliński: *Il periodo padovano di Niccolò Copernico*, dz.cyt. s.279–281.

114 L.A. Birkenmajer: *Mikołaj Kopernik*, dz.cyt. s.296–297.

115 Całość zagadnienia przedstawia B. Biliński: *Il pitagorismo di Niccolò Copernico*, Wrocław 1977.

Karolina Targosz

IS NICOLAUS COPERNICUS
ONE OF GIORGIONE'S *THREE PHILOSOPHERS*?

In 1955, when an exhibition of Giorgione's works was held in Venice, the Italian art historian Bruno Nardi put forward the hypothesis that the youngest of the „three philosophers” depicted in Giorgione's picture of that title is most probably Copernicus. Twenty years later this idea was elaborated on by Sergio Bettini, and a few years ago it was brought back to light by Giorgio Tabarroni. As for Polish writings on Copernican themes, the idea was mentioned in the work of Bronisław Biliński. The present article discusses the current state of research on the interpretation of the enigmatic painting, weighs the arguments „for” and „against” the Copernican hypothesis and considers new, hitherto uninvestigated aspects of the matter.

Art historians' debate on the contents depicted in the picture, which is on permanent exhibition at the Kunsthistorisches Museum in Vienna, has been continuing since the 1880's, and has resulted in about twenty different hypotheses. Some investigators have tried to identify scenes of literary or historical nature in it. Reference has been made to the Aeneis, legends of Brittany, the history of Rome, and Old Testament history. There has been an ever increasing number of those who support a New Testament interpretation of the picture, which draws parallels with the Three Magi of St. Matthew's Gospel. Following that hypothesis the picture was X-rayed in 1932, and the results seemed to confirm such an interpretation. It turned out that the figure of the old man had a tall diadem on the head, and the man in the middle – a dark face (the latter finding was, however, subsequently brought into question). The depicted scene was linked to apocrypha which spoke of observations and the anticipation of the appearance of a star.

A great number of researchers, however, have treated the picture not as a depiction of an event, but rather as an allegory. The three figures, who differ in age, are conceived of as representatives of three great epochs in human history: the Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance, or if another frame of reference is taken, as the impersonation of three periods in a scholar's life. There have also been attempts to interpret the picture in terms of Aristotelian philosophy, or otherwise Platonic or hermetic thought. Among interpretations which sought in the picture depictions of scholars, only in two cases has the youngest of the figures been associated with a personage of the modern times. Rachel Wischnitzer-Bernstein identified, in her study of 1945, the figures as Aristotle, Ptolemy and Johannes Regiomontanus, while Nardi, ten years later – as Ptolemy, al Battani and Copernicus. Bettini also identified Copernicus next to Dürer in the fresco *The Wedding of Mary* by Giulio Campagnola, a painter of Giorgione's school, to be found at the Scuola del Carmine in Padua.

In the light of the sources that are available to us today, the period of Copernicus' stay in the Republic of Venice and his studies at Padua University must be restricted to the years 1500–1503, which – compared to the longer period assumed by Nardi – naturally reduces

the chances of his having met Giorgione and having posed for the picture, or the sketch that preceded it. The dating of the picture is also controversial and estimates range from the beginning of the 16th century till 1509. As for personal contacts between Giorgione and Copernicus, these do not seem impossible, at least from a chronological point of view.

Indeed Bettini has contented that it would have been very strange if the two men had not met. It is therefore all the more important to underline the circumstances that favoured such an acquaintance. Giorgione, like many other artists of the Renaissance was interested in the world of sciences, while Copernicus took an interest in painting and art in general. The astronomer's interest in painting is discussed quite extensively by Pierre Gassendi in his biography of Copernicus. *De revolutionibus* is full of artistic insights and aesthetic judgements characteristic of the Renaissance. The painter's and the painting's topos are to be found in Copernicus' translation into Latin of the *Letters* by Theophylact Simocattes, which dates back to the time when he showed an interest in Greek thought during his studies at Padua.

Many analysts have stressed the individual, portrait-like profile depiction of the head of the youngest philosopher. The striking similarity between this depiction and the known depictions of Copernicus' physiognomy (en trois-quarts) has been cited by Nardi and Bettini, who also agreed in pointing out that the age of the model whose head had been depicted in the painting seems to be around thirty, which is exactly the age that Copernicus reached in 1503, the last year of his stay in Italy. It must be said, however, that the youngest of the philosophers looks rather twenty than thirty, so if it is Copernicus, it is a Copernicus rejuvenated and idealized, in order to better render the idea of youth in the generationally differentiated triad of the depicted figures.

Wischnitzer-Bernstein has pointed out that the pair of older philosophers bears a close resemblance to the figures of Aristotle and Ptolemy in Stefano Della Bella's print which adorns Galileo's *Dialogue*, published in Florence in 1632. On this illustration, as well as on other, similar ones, from later editions of the work, the third personage is Copernicus. He is approaching the two greatest authorities of ancient astronomy, who are debating the geocentric system, with a heliocentric model in his hand. If Della Bella knew Giorgione's painting and if this is a conscious reference to and transformation of the work, then it would allow us to make a similar identification of the figures, only in a different configuration. The fact that the youngest philosopher is depicted with his back towards the remaining two may be understood as symbolizing Copernicus' dissatisfaction with the self-contradictory and untrue geocentric theories, which made him turn to other, forgotten theories, and stimulated his own observations and speculations. Researchers now all agree that the first version of Copernicus' heliocentric theory must have crystallized during his studies at Padua. Thus Giorgione's Copernicus would not only be the oldest depiction of the astronomer but also a sign that his personality and his novel ideas had had a great impact in Venice and Padua.

Marcantonio Michiel, the oldest source to mention the picture, wrote in 1525 that the youngest philosopher was „contemplating the rays of the Sun” („contempla i raggi solari”). Copernicus' observations of eclipses and the apparent motion of the Sun, mentioned by Georg Joachim Rhäticus in 1540, date to the beginning of the 16th century, i.e. the

period when Copernicus was in Rome and Padua. A strip of the original canvas on the left-hand side of Giorgione's picture has been removed, but as is evident from 17th-century drawings and copies by David Teniers, the severed left edge of the picture was originally illuminated by light coming from the top to the bottom. The long-debated problem of light and of the rock on Giorgione's painting could thus be resolved in the context of Copernicus' observations (the ball of the Sun cut by the horizon in the middle of the painting may be a later addition). The young philosopher would then have to be viewed as having made an observation of an eclipse or the motion of a shaft of light in some rock opening, and it is the results of these observations that would have appeared on the chart. His captivated, intense facial expression might be a way in which Giorgione tried to reflect the young Copernicus' general fascination with the Sun, so characteristic of the Pythagorean and Platonic current of ancient thought to which Copernicus related.

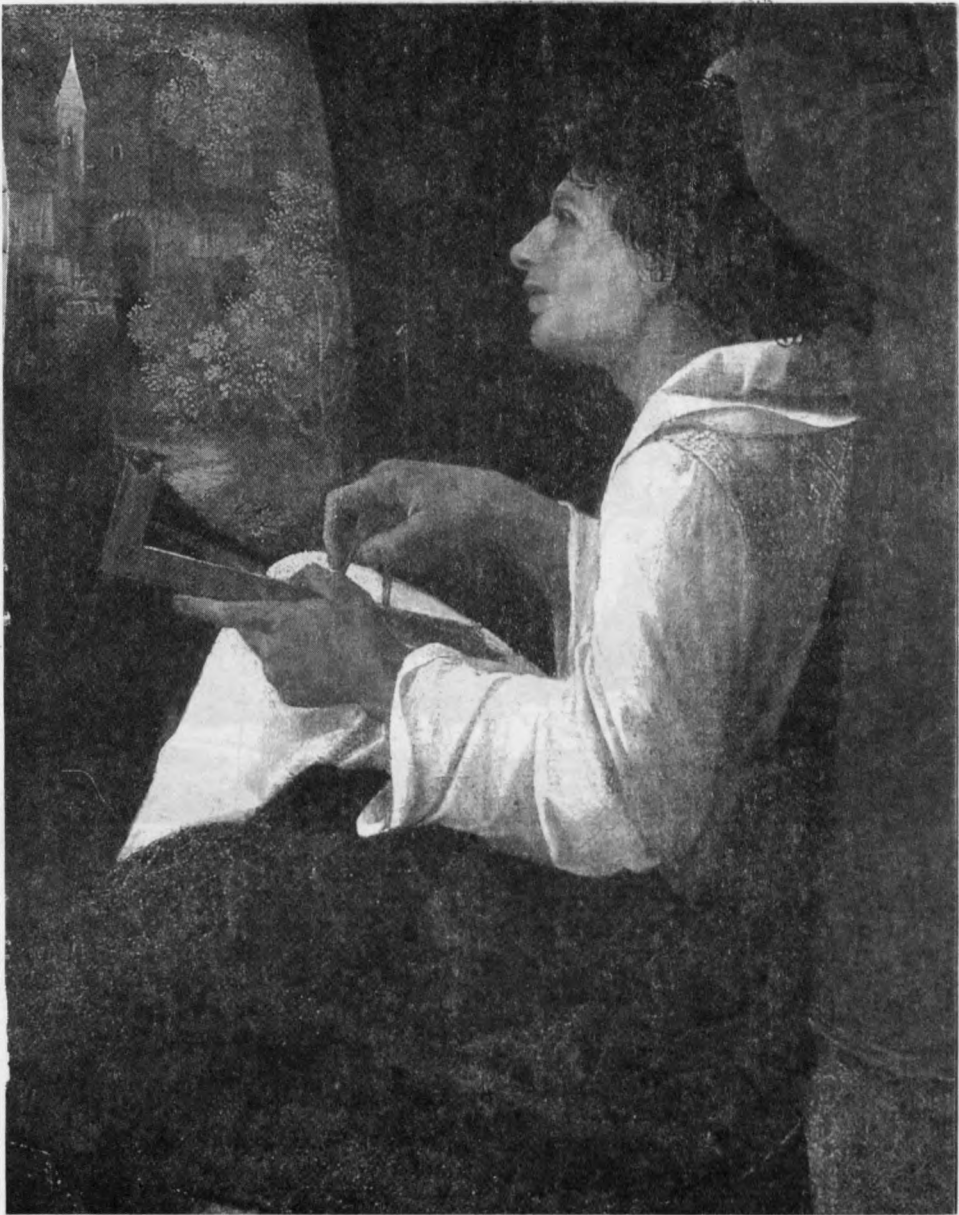


1987 (for Bibl. 1987)
1987 (for Bibl. 1987)
1987 (for Bibl. 1987)
1987 (for Bibl. 1987)
1987 (for Bibl. 1987)



Ryc. 1. Giorgione, *Trzej filozofowie*, Kunsthistorisches Museum w Wiedniu (fot.), wg G. Tabarroni, *Copernico e gli Aristotelici bolognesi* (w:) *L'Università a Bologna*, Bologna 1987 (fot. Bibl. Jag.).

Ryc. 1. Giorgione, *Three Philosophers*, Kunsthistorisches Museum, Vienna (photo); from G. Tabarroni, *Copernico e gli Aristotelici bolognesi* in *L'Università a Bologna*, Bologna 1987 (photo by courtesy of the Jagiellonian University Library).



Ryc. 2. Giorgione, *Trzej filozofowie* – fragment, najmłodszy z filozofów (fot.), wg G. Tabarroni, *Copernico e gli Aristotelici bolognesi* (w:) *L'Università a Bologna*, Bologna 1987 (fot. Bibl. Jag.).

Ryc. 2. Giorgione, *Three Philosophers*, fragment, the youngest of the philosophers (photo); from G. Tabarroni, *Copernico e gli Aristotelici bolognesi* in *L'Università a Bologna*, Bologna 1987 (photo by courtesy of the Jagiellonian University Library).



Ryc. 3. Rekonstrukcja pierwszej wersji wyglądu trzech filozofów na podstawie prześwietlenia promieniami rentgena, wg. J. Wilde, *Röntgenaufnahmen der „Drei Philosophen“ Giorgiones...*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien“, VI, 1932 (fot. Bibl. Jag.).

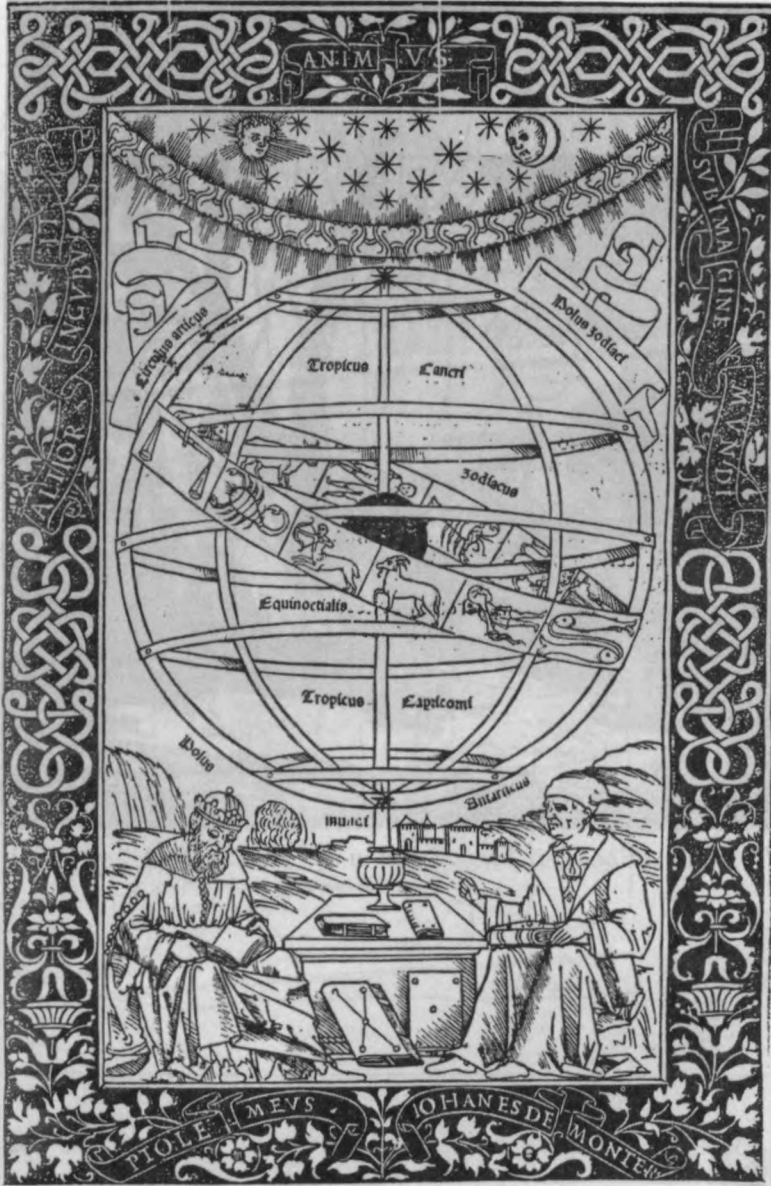
Ryc. 3. Reconstruction of the original version of the appearance of the three philosophers based on the X-ray picture of the painting; from J. Wilde, *Röntgenaufnahmen der „Drei Philosophen“ Giorgiones...* „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien“ VI, 1932 (photo by courtesy of the Jagiellonian University Library).



26. D. TENIERS: *copia dei Filosofi*. DUBLIN, National Gallery of Ireland.

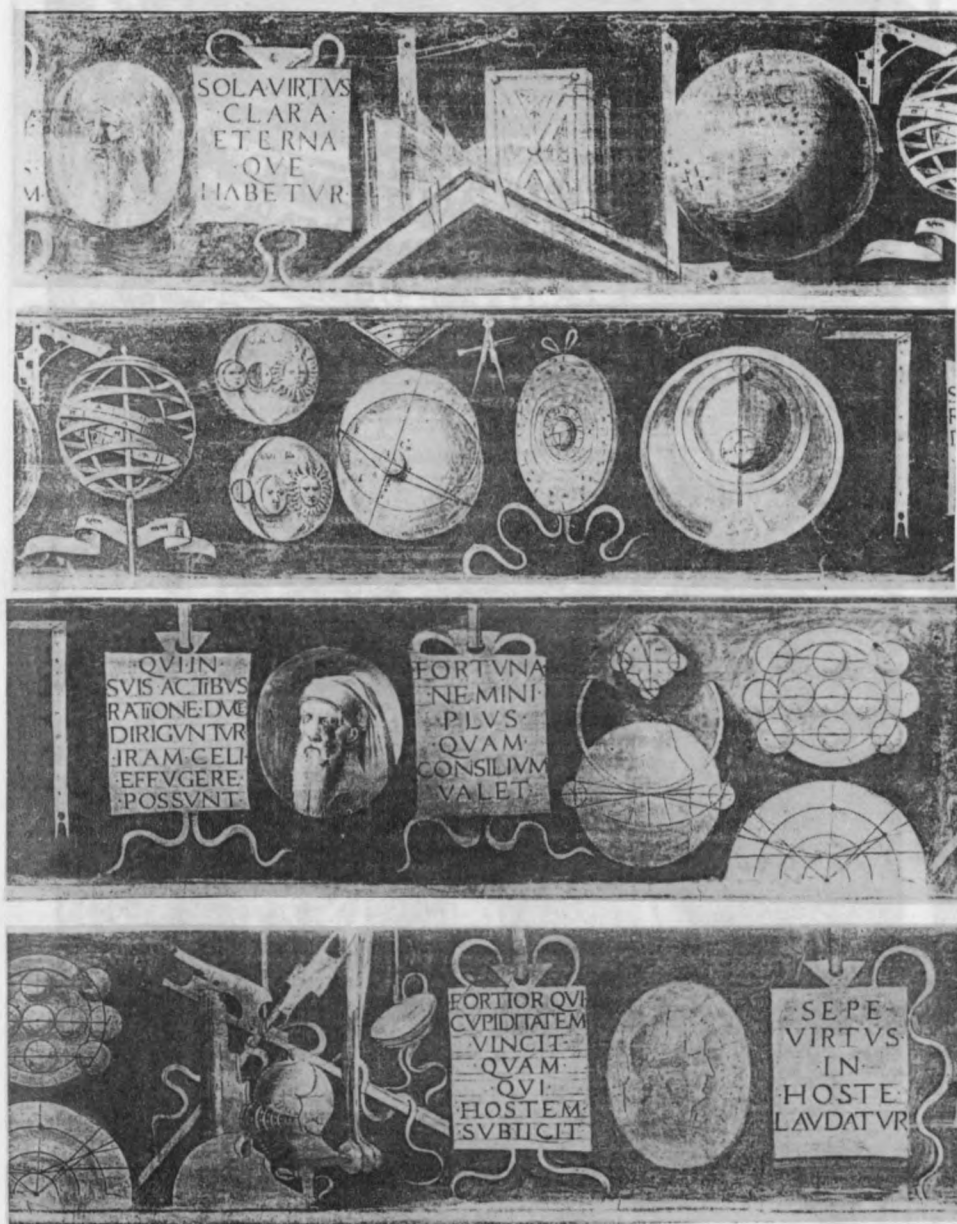
Ryc. 4. David Teniers, Kopia obrazu *Trzej filozofowie* Giorgiona, National Gallery of Ireland w Dublinie, wg T. Pignatti, *Giorgione*, Milano 1972 (fot. Bibl. Jag.).

Ryc. 4. David Teniers, Copy of the picture *Three Philosophers* by Giorgione, National Gallery of Ireland in Dublin; from T. Pignatti, *Giorgione*, Milano 1972 (photo by courtesy of the Jagiellonian University Library).



Ryc. 5. J. Regiomontanus, *Epitoma in Almagestum Ptolomei*, Wenecja 1496, rycina frontispisowa z postaciami Ptolemeusza i Regiomontana, wg G. Tabarroni, *Copernico e gli Aristotelici bolognesi* (w:) *L'Università a Bologna*, Bologna 1987 (fot. Bibl. Jag.).

Ryc. 5. J. Regiomontanus, *Epitoma in Almagestum Ptolomei*, Venice 1496, frontispiece print with the figures of Ptolemy and Regiomontanus; from G. Tabarroni, *Copernico e gli Aristotelici bolognesi* in *L'Università a Bologna*, Bologna 1987 (photo by courtesy of the Jagiellonian University Library).



Ryc. 6. Giorgione, Fryz dekoracyjny w Casa Marta-Pellizzari w Castelfranco Veneto, wg T. Pignatti, *Giorgione*, Milano 1972 (fot. Bibl. Jag.)

Ryc. 6. Giorgione, decorative frieze at Casa Marta-Pellizzari in Castelfranco Veneto; from T. Pignatti, *Giorgione*, Milano 1972 (photo by courtesy of the Jagiellonian Library).

Ryc. 8. G. Galilei, *Dialogo*, Salsburg 1632, Montiponce print by Jacobus van der Heyden, with the Spirit of Aristotle, Poetry and Copernicus (photo by courtesy of the Jagiellonian University Library from an original copy of the work)



Ryc. 7. G. Galilei, *Dialogo*, Florencja 1632, rycina frontispisowa Stefana Della Belli z postaciami Arystotelesa, Ptolemeusza i Kopernika, wg G. Tabarroni, j.w. (fot. Bibl. Jag.).

Ryc. 7. G. Galilei, *Dialogo*, Florence 1632, frontispiece print by Stefano Della Bella with the figures of Aristotle, Ptolemy and Copernicus; from G. Tabarroni, op. cit. (photo by courtesy of the Jagiellonian University Library).



Ryc. 8. G. Galilei, *Dialogus*, Strasburg 1636, rycina frontispisowa Jacoba van der Heyden z postaciami Arystotelesa, Ptolemeusza i Kopernika (fot. Bibl. Jag. z oryginalnego egzemplarza).

Ryc. 8. G. Galilei, *Dialogus*, Strasburg 1636, frontispiece print by Jacob van der Heyden, with the figures of Aristotle, Ptolemy and Copernicus (photo by courtesy of the Jagiellonian University Library from an original copy of the work).