

Tadeusz Sierotowicz

O artystycznych pasjach Galileusza

Zagadnienia Filozoficzne w Nauce nr 42, 196-200

2008

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

jest w ogóle sens odwoływać się do jakichkolwiek teorii naukowych. Jeśli nie, to po co zwracać uwagę na konieczność zaznajomienia się z osiągnięciami nauk szczegółowych? Czy tylko po to, by móc krótko stwierdzić: niestety, nie wnoszą one nic do dyskusji? Jeśli zaś uznać, że nauki szczegółowe mogą coś wnieść do tej dyskusji, to powstaje problem: jak to wykorzystać?

Wnikliwy czytelnik po lekturze książki, jak się zdaje, odczuje niedosyt. Trzeba jednak pamiętać, że jest to (jedynie?) próba popularnego przedstawienia dwunastoletnich studiów nad bardzo skomplikowaną tematyką. Można mieć nadzieję, że niedosyt ten sprowokuje do własnych, pogłębionych refleksji związanych relacją Boga do czasu.

Łukasz Mściwowski

O ARTYSTYCZNYCH PASJACH GALILEUSZA

◇ Horst Bredekamp, *Galilei der Künstler. Der Mond. Die Sonne. Die Hand*, Berlin: Akademie Verlag 2007, ss. 518.

W 2007 roku włoskie i angielskie gazety rozpowszechniły wiadomość o pojawieniu się na nowojorskim rynku antykwarycznym jednego z pierwszych egzemplarzy *Side-*

reus nuncius (1610) Galileusza. Egzemplarz ten zawierał pięć akwareli przedstawiających fazy Księżyca, podczas gdy w innych egzemplarzach dzieła w odpowiednich miejscach znajdują się czarno-białe miedzioryty. Kto i dlaczego starał się pędzelkiem ożywić te ilustracje? Czy mógł tego dokonać sam Galileusz? A może ktoś pomalował je w późniejszym okresie? Właściciele antykwariatu *Martayan Lan* zaryzykowali i nabyli to dzieło bez certyfikatu stwierdzającego autentyczność, a następnie zwrócili się do ekspertów z prośbą o diagnozę. Dokładne badania wykonane przez specjalistów — do ich grona należał Horst Bredekamp — potwierdziły autentyczność ilustracji. Nic też dziwnego, że w kręgach badaczy kwestii galileuszowskich informacja wywarła wielkie wrażenie — istotnie, od prawie stu lat nie znaleziono tak ważnego dokumentu, któryby wyszedł spod ręki autora *Wagi probierczej*.

Dla Horsta Bredekampa okoliczność ta stała się jakby *occasio scribendi* monumentalnej monografii poświęconej Galileuszowi-artystyście. Solidnie i imponująco wydany tom Horsta Bredekampa, znakomitego historyka sztuki, ukazuje Galileusza obserwowanego z ciekawego, i nieczęsto wybieranego przez badaczy, punktu widzenia. *Galileusz — artysta. Księżyc. Słońce. Ręka mistrza* — tak można przełożyć tytuł tej monografii, znakomicie okre-

śląjący wybraną przez Bredekampa perspektywę przedstawienia jednego z najważniejszych momentów z życia Galileusza. Chodzi o lata 1609–1613, w których Galileusz dokonał swych najważniejszych odkryć za pośrednictwem teleskopu, opisanych i przedstawionych w pismach z tego okresu (zwłaszcza *Sidereus nuncius* i *Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari* z 1613 roku). Autor opisuje technikę wykonywania rysunków oraz przedstawia ich dokładną analizę wraz z reprodukcjami w skali 1:1 (w dodatku Autor zebrał 342 rysunków Galileusza, zaś łącznie w monografii znajduje się 724 ilustracji).

Monografia Bredekampa jest kontynuacją jego analiz wizualnych przedstawień idei Hobbsa i Leibniza, a jeśli chodzi o Galileusza wpisuje się w nurt poszukiwań zainicjowanych przez sławną monografię Erwina Panofsky'ego z 1954 roku (*Galileo as a Critic of the Arts*, Den Haag 1954). Istotnie, idąc śladem Panofsky'ego Autor rozwija i pogłębia temat niechęci, a nawet awersji, jaką Galileusz miał żywić wobec manieryzmu, przeciwstawiając się i odrzucając anarchiczną estetykę tego kierunku.

Manieryzm jako kierunek sztuki był próbą wyjścia poza doskonałość i perfekcję osiągnięte przez takich mistrzów jak Michał Anioł, Raffaello czy Leonardo da Vinci. Próby te można sprowadzić do dwóch nurtów.

Z jednej strony manieryzm był naśladowaniem stylu, maniery mistrza, co czasem prowadziło do groteskowych wyników, bowiem maniera bywała wyolbrzymiana, często kosztem ducha dzieł mistrza. Z drugiej strony, manieryzm był próbą wyjścia poza osiągnięcia klasyków sztuki okresu Odrodzenia. Stąd poszukiwanie nowych sposobów wyrazu tych samych, klasycznych tematów. Także i te wysiłki prowadziły w oczach Galileusza do groteskowych rezultatów.

Z kolei manieryzm w literaturze to przesunięcie zainteresowań z poetyki *inventio* na poetykę *dispositio*, z poszukiwania nowych argumentów i idei, na sposób ich wyrażenia. Galileusz krytykuje te tendencje w swych rozważaniach na temat Tarquata Tassa, przedstawiciela tak rozumianego manieryzmu w literaturze, zarzucając mu sztuczność używanych w *Gerusalemme liberata* alegorii i metafor: „bajki i poetyckie fantazje winny być podporządkowane sensowi alegorycznemu w taki sposób, ażeby nie dało się w nich odczuć żadnej sztuczności. W przeciwnym bowiem razie rzecz staje się ociężała, wymuszona, naciągana i pozbawiona proporcji. Efekt wówczas jest taki, jak w przypadku tych obrazów, które są konstruowane podług reguł perspektywy sprawiających, iż oglądane z pewnego miejsca i pod określonym kątem, ukazują ludzką postać. Jednakże jeśli patrzeć na nie wprost, jak zwykle się to

czyni z obrazami, jawią się wówczas jako nieuporządkowana gmatwanina linii i kolorów, w której z wielkim tylko trudem można rozpoznać rzeki, drogi, nagie plaże, obłoki czy inne chimery. O ile zatem w przypadku obrazów, które zostały namalowane, ażeby podziwiać je pod pewnym kątem, niewłaściwą rzeczą jest ich oglądanie na wprost, dostrzega się bowiem wtedy tylko mieszaninę nóg żurawi, bocianich dziobów i inne bezsensowne figury, o tyle w poetyckiej fantazji zasługuje na naganę sytuacja, w której opowiadana bajka, wcześniej ujawniona i wprost przedstawiona, musi się podporządkować alegorii, przeznaczonej do oglądania z pewnej perspektywy, domysłnej i dziwacznie wypełnionej chimerycznymi, fantastycznymi i niepotrzebnymi wyobrażeniami¹. Dodać należy, że pisząc o obrazach przeznaczonych do oglądania pod pewnym kątem, Galileusz ma na myśli — jak się zdaje — tzw. przekształcenie anamorficzne, którego klasycznym przykładem jest obraz *Ambasadorowie* Hansa Holbeina młodszego z 1533 roku.

Zważywszy te okoliczności nie powinien budzić zdumienia fakt, że Galileuszowi bliższa była klasyczna estetyka koła, niż wydłużona forma elipsy, którą można interpretować

jako koło widziane pod pewnym kątem. Podług Panofskiego Galileusz przemilczał odkrycie Keplera z takiego właśnie, estetycznego powodu.

Oprócz starannej, porównawczej analizy rysunków Galileusza Bredekamp rozwija także tezę o charakterze epistemologicznym głoszącą, że sztuka (estetyka) i nauka przeplatały się w myśleniu Galileusza. Oczywiście Galileusz wykonywał rysunki, aby zilustrować, przedstawić swoje obserwacje. Ale nie tylko, bowiem poprzez ruch ręki wykonującej rysunek zyskiwał świadomość tego, co widział w lunecie — idee przychodzą do głowy rysując. Bredekamp przedstawia swoje stanowisko w tej sprawie zwłaszcza w ostatnim rozdziale książki (ss. 337–342) poświęconym stylowi poznania. Autor rozwija w nim interesującą analogię pomiędzy cechami poznania w ramach nauk doświadczalnych (obserwacyjnych) i rysunkiem. Jeśli uznać, że lata 1609–1613, w których Galileusz dokonał swych obserwacji teleskopowych, wywarły istotny wpływ na rozwój zmatematyzowanych nauk przyrodniczych, i jeśli zgodzić się, że w uzyskaniu pełnej świadomości znaczenia wyników tych obserwacji istotną rolę odegrały rysunki rejestrujące owe wyniki, to nic dziwnego, że niektóre cechy rysunkowych pro-

¹*Le Opere di Galileo Galilei: Edizione Nazionale*, A. Favaro (red.), 20 vol., Firenze 1929–1939, IX, 129–130. Dalej cytowane jako *Opere*, z podaniem numeru tomu i strony.

tokółów z obserwacji stały się cechami poznania naukowego. Bredekamp uwydatnia takie cechy owych protokółów jak precyzja czy ich sekwencyjny charakter, umożliwiając śledzenie różnych faz obserwowanego zjawiska oraz ich porównanie.

Nie bez przesady zatem Bredekamp pisze w tym kontekście o manualnym stylu myśleniu, podkreślając suwerenność szkicu relacjonującego badane zjawisko. Owa suwerenność szkicu może być, jak sądzę, rozumiana w tym kontekście jako tendencja do pomijania tego, co nieistotne w przebiegu obserwowanego zjawiska — tendencja pozwalająca na skupienie uwagi na tym, co istotne. Taki chyba jest sens sławnego sformułowania Galileusza z *Dialogu o dwu najważniejszych układach świata*, w którym mówi on o konieczności wyłączenia z rachunków „zakłócającego wpływu matematyki”².

Bredkamp szeroko dyskutuje także jeden z najciekawszych aspektów Galileuszowskiego pojmowania filozofii wyrażający się w jej porównaniu ze sztuką malarską: „pomiędzy uprawianiem filozofii a jej studiowaniem istnieje taka sama różnica, jak pomiędzy rysowaniem z natury i kopiowaniem czyichś rysunków. Pra-

gnąc nauczyć się sztuki posługiwania się piórkiem i ołówkiem, w sposób uporządkowany i w odpowiednim stylu dobrze jest zacząć od kopiowania rysunków wykonanych przez znakomitych mistrzów, podobnie też chcąc nauczyć się sztuki filozofowania dobrze jest przyjrzeć się rzeczom studiowanym przez innych filozofów, zwłaszcza zaś tym, które są pewne i prawdziwe, to jest nade wszystko kwestiom matematycznym”³. Bredekamp zauważa, iż jeśli przyjąć, że list Galileusza do sławnego malarza Cigolego z dnia 26 czerwca 1612 roku jest autentyczny (A. Favaro ma tutaj pewne wątpliwości), to Galileuszowi można przypisać pogląd, iż malarstwo naśladuje przyrodę⁴. Rzecz jasna, jak argumentował Panofsky, i co mocno podkreśla Bredekamp, chodzi tu o malarstwo rozumiane w sposób antymanierystyczny.

Do tego stwierdzenia dodałbym od siebie następujący komentarz. Otóż Galilusz napisał w *Wadze probierczej* sławne zdanie na temat księgi przyrody, mającej być jedyną księgą, w której należy szukać filozofii. Biorąc pod uwagę to zdanie, można się pokusić o sformułowanie następującego argumentu retorycznego z przechodniości. Jeśli *A* to filozofia w galileuszowskim rozu-

²*Dialog o dwu najważniejszych układach świata, Ptolemeuszowym i Kopernikowym*, PWN, Warszawa 1953, 225.

³*Opere*, III/1, 395–396.

⁴*Opere*, XI, 340.

mieniu terminu (mniej więcej dzisiejsza nauka doświadczalna), *B* to malarstwo (a szerzej, przykonania albo preferencje estetyczne dotyczące malarstwa), *C* to przyroda, zaś strzałka (\rightarrow) zastępuje czasownik: imituje, naśladowuje, odzwierciedla, to wówczas możnaby zaryzykować następującą relację przechodniości, z którą Galileusz może by się zgodził: $A \rightarrow B$, $B \rightarrow C$, $A \rightarrow C$. Powyższe rozumowanie ma charakter quasi-logiczny i jak poucza teoria retoryczna jest stosowane w sytuacjach, w których brak bezdyskusyjnych argumentów. Ponieważ w rozważaniach dotyczących np. kształtu orbit element *B* nie jest przez Galileusza eksplikowany, można tutaj mówić o entymemacie głoszącym, że filozofia odzwierciedla przyrodę.

Nie jest to rzecz jasna model poznania w ścisłym tego słowa znaczeniu, chodzi raczej o pogładowe przedstawienie powodów (kryteriów wyboru), dla których Galileusz nie zaakceptował eliptycznych orbit Keplera. Istotnie, Galileusz w swych rozważaniach na temat systemu świata (*A*), właściwie nigdy nie wspomina o tym, by orbity mogły być eliptyczne — dla niego są zawsze kołowe (*C*). Nie podaje przy tym żadnego filozoficznie przekonywającego dowodu,

ani też nie cytuje wyników obserwacji potwierdzających to właśnie stanowisko. Kepler natomiast mógł się powołać na wiele dokładnych, jak na owe czasy, obserwacji. W ujęciu Panofsky'ego motywem takiego wyboru Galileusza były jego estetyczne przekonania, w tym wypadku jego krytyczne nastawienie wobec manierizmu (*B*).

Na zakończenie chciałbym sformułować dwie uwagi. Pomimo drobnych niedociągnięć książki (np. błędy drukarskie — str. 284 początek przypisu 9, czy str. 283, gdzie mylne są daty listu Galileusza do Cigolego), monografia Bredekampa zastąpi zapewne wspomniany już, klasyczny esej Panofsky'ego, a to z tego powodu, że go uzupełnia, pogłębia i w istotny sposób rozwija. Nadto, przeciwstawiając się tezie Heweliusza, że Galileusz „nie znał sztuki rysunku i malarstwa, jego ilustracje nie są więc dokładne”⁵, znakomicie ilustruje mistrzostwo Galileusza właśnie jako rysownika i znawcy sztuki. A nikt, kto pragnie choć pobieżnie zapoznać się z życiem i dziełem Galileusza, nie może pominąć tego aspektu jego osobowości.

Tadeusz Sierotowicz

⁵Cytuję na podstawie: K. Targosz, „Polski wątek w życiu i Sprawie Galileusza”, *Zagadnienia Filozoficzne w Nauce* 32 (2003), 45–90, tu: 85.