

Gdy wiedzeni pragnieniem poznania prawdy o przeszłości i obcowania z pięknem w zachwyceniu przemierzamy galerie i apartamenty pałacu wilanowskiego, chłoniemy harmonijne proporcje architektury i splendor wystroju wewnątrz, a wzrok nasz ślizga się po rozlicznych zgromadzonych tu przez króla dziełach sztuki. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że jesteśmy uprzywilejowani, uczestniczymy bowiem w spektaklu, który niegdyś zarezerwowany był jedynie dla najbliższych monarchy oraz „możliwych tego świata” – głów koronowanych, posłów, wybitnych ludzi nauki i sztuki. A oto dziś my stąpamy po wygładzonym stopami wielu trójbarwnym marmurze posadzki króla, doceniamy sztukę malowideł jego nadwornych malarzy i noszących ślad wprawnej ręki dekoracji rzeźbiarskich, wzruszamy się na widok owianych legendą przedmiotów użytku codziennego jego i jego rodziny.

Pewność co do osobistego zaangażowania króla w sprawy artystyczne stanowi niemożliwą do przecenienia inspirację. Zgłębiając tajemnice pałacu i królewskiej kolekcji, w trakcie badań naukowych w żmudnych wędrówkach intelektualnych przedzieramy się przez mroczne ostępy kart archiwaliów, gęsto pokrytych zapiskami, nierzadko nader lakonicznymi. Nie jest tajemnicą, że czyniąc to, często stajemy przed dylematem: czy poprzestać na tym, co wyrażone *explicite* i jedynie przetasowywać suche, nieprzypisane do konkretnego, zawieszono w próżni opisy (a raczej strzępy opisów), czy uruchomić twórczą „wyobraźnię naukową”, by nadać im kształt i kolor realnych, do dziś zachowanych przedmiotów. Nie tak oczywista jest wszak granica oddzielająca ustalenia rzetelnego warsztatu naukowego od nadinterpretacji, a zarzutu tej ostatniej wolelibyśmy uniknąć. Z drugiej strony może jednak warto zaryzykować dla tych przepastnie bogatych, zachwycających światów i artystycznych doznań, które stają otworem przed odważniejszymi?

Tym bardziej że w nagłym momencie olśnienia spośród wszystkich tych wspaniałości, zza przykurzonej nieco „substancji zabytkowej”, zaczyna się wylaniać zatarte przez wieki, spowite woalem czasu, lecz potężniejsze z każdą chwilą oblicze króla. I oto nieodparcie uwagę naszą zaczynają uwodzić coraz to nowe pytania, natrętne i frapujące, a jednocześnie najprostsze, wręcz narzucające się: Jak wyglądał ten, o kim wiemy tak wiele, a wciąż nie dość? Czy liczne zachowane portrety przekazują nam prawdę o jego wizerunku, czy też są jedynie autokreacją, na którą wszak mógł sobie pozwolić, będąc „Słońcem Sarmacji, najjaśniejszym ojczyzny naszej Febusem”, „Lwem Lechistanu”, „Marsem Sarmackim”, „Obrońcą Wiary”, słowem – monarchą władnym zmieniać bieg historii i kształtować ludzkie myślenie? Współlistniejąca rozmaitość opinii w tym względzie pozwala przeczuwać, że odpowiedź jest zgoła nieoczywista.

Dlaczego jednak to właśnie portrety, czyli wizerunki osób są dla nas tak nieodmiennie interesujące? Dlaczego – jak zobaczymy choćby na przykładzie badań neuropsychologicznych – to właśnie na ludzkiej twarzy ogniskuje się zainteresowanie widza, dlaczego wywiera

WSZYSTKIE OBLICZA WŁADCY. PRZEDSMAK SYNTEZY W SPOJRZENIU WIELORAKIM

*Dominika Walawender-Musz
Agnieszka Pawlak*

- 1 Wyniki tych niezwykle ciekawych eksperymentów przybliżających nam problematykę percepcji piękna i wyłaniających portret, który ukazuje najbardziej prawdopodobny wygląd twarzy króla Jana III, przedstawiają filmy dokumentalne powstałe w koprodukcji Katedry Psychologii Eksperymentalnej KUL i Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie w styczniu–kwietniu 2010 r.: *Percepcja piękna. Jak patrzymy na obrazy, które nam się podobają?* (http://www.wilanow-palac.pl/jak_patrzymy_na_obrazy_ktore_nam_sie_podobaja.html) i *Jan III Sobieski. Prawdziwa twarz króla* (http://www.wilanow-palac.pl/jan_iii_sobieski_prawdziwa_twarz_krola.html), dostęp: 1 VII 2013.
- 2 Rozważania można by oczywiście osnuć wokół innego nurtu filozofii; fenomenologia i filozofia dialogu posłużą nam jako model określonego stylu myślenia.
- 3 Por. S. Judycki, *Fenomenologia i filozofia dialogu – aspekty historyzoficzne*, [w:] *Filozofować dziś. Z badań nad filozofią najnowszą*, red. A. Bronk, Lublin 1995, s. 251 i 255.

ona nań wpływ tak magnetyczny? Dlaczego to właśnie jej postrzeżenie, jako pięknej bądź nie, warunkuje pogłębione zainteresowanie całym przedstawieniem lub jego odrzucenie? I jaki ma to związek z percepcją piękna jako takiego?¹

Przedstawiona na portrecie twarz to gra napięć między konwencją a emocją. Płótno – to tworzywo dzieła sztuki, ale też membrana rozpięta między wizerunkiem przynależnym władcy a prawdą o człowieku. A – jeśli zabawić się w eksploatację wieloznaczności terminu – znamy wiele twarzy króla Jana III. Oto nieustraszony i niezwyknięty król-wojownik, strateg o niezwyklej intuicji przestrzeni, dworny mąż zakochany bez pamięci w swej różanopalcej Jutrzence, troskliwy ojciec z miłością przyjmujący każde ze swych dzieci, mecenas patronujący naukom i sztukom, żarliwy katolik, artysta miecza i pióra, piewca natury, zawołany myśliwy i ogrodnik. Człowiek łączący w swym charakterze rozliczne aporie psychologiczno-etyczne: porywczy, a zarazem zrównoważony, bezwzględny i łagodny, posiadający zdolność zjednywania sobie ludzi, a niekiedy tak przeraźliwie samotny... Czy to wszystko, o czym wnioskować o nim dziś możemy na podstawie rozmaitych dokumentów z epoki, świadectw mu współczesnych, okruczeń informacji przez wieki pieczołowicie zestawianych przez biografów, historyków, historyków sztuki, da się wyrozumować bądź przeczuć z samych wizerunków jego twarzy? Aby uchylić rąbka tej tajemnicy, pozwólmy sobie na krótką wycieczkę w dziedzinę filozofii, a dokładniej: przyjrzyjmy się, jak istotne dla nas kwestie porusza fenomenologia czy wielorako z nią powiązana – czasem skonstrastowana – filozofia dialogu².

Powstała u progu XX w. fenomenologię można nazwać ostatnim bastionem filozofii pierwszej. W sensie teoretycznym była ona ostatnią wielką próbą obrony autonomii umysłu ludzkiego przed naturalistyczną interpretacją, mającą źródła w nowożytnym przyrodoznawstwie. Na swych sztandarach wypisała poszukiwanie utraconej za sprawą nowożytnej nauki pierwotności świata i pierwotności doświadczenia tego świata, dotarcie do – jak nazwał to Edmund Husserl – świata naturalnego nastawienia czy (później) świata życia (*Lebenswelt*), czyli świata przedteoretycznego. Fenomenolodzy z mocą wystąpili przeciw błędowi redukcjonizmu, polegającemu na nieprawomocnym utożsamieniu rozumu z rozumem uprawiającym nauki przyrodnicze, i sprowadzeniu obiektywności do obiektywności matematycznego przyrodoznawstwa. Innymi słowy, chodziło o ponowne odkrycie świata barw, zapachów i kształtów, w którym rzeczona obiektywność jest obiektywnością międzyludzkiego, intersubiektywnego doświadczenia, a nie nieobserwowalną obiektywnością nauki. Opis fenomenologiczny był pierwszą, rozważaną na tak wysokim stopniu zaawansowania próbą odzyskania utraconej po Galileuszu pierwotności świata, która wszak – według fenomenologów – dominowała świat nauki. Nie był on jednak ostatecznym celem fenomenologii, której w gruncie rzeczy chodziło o wykazanie, że świat posiada głęboko ukryte podłoże, którym jest syntetyzująca, transcendentalna funkcja rozumu ludzkiego³.

Filozofia dialogu, zwana też filozofią spotkania, w której centrum stał człowiek i jego relacja z bliźnimi, uczyniła z twarzy jedną z głównych

osi swych rozważań. Dialogizmowi bliższa była opisowa, egzystencjalna i aksjologiczna strona fenomenologii, podczas gdy teoretyczny, transcendentalistyczny i idealistyczny jej aspekt stanowił przedmiot ostrej jego krytyki.

Józef Tischner przedstawiając zręby swej filozofii dramatu, częstokroć nawiązuje do Emmanuela Levinasa – ostatniego z wielkich filozofów dialogu. Rozpoczynając wykładnię twarzy Innego, przywołuje jego słowa: „Nie wiem, czy można mówić o «fenomenologii» twarzy, skoro fenomenologia opisuje to, co się przejawia. Podobnie stawiam sobie pytanie, czy można mówić o spojrzeniu skierowanym na twarz, albowiem spojrzenie jest poznaniem, percepcją. Myślę raczej, że dostęp do twarzy jest od razu etyczny [...]”⁴. Dla filozofii dramatu oczywiste jest niezamazywalne rozgraniczenie: ludzie mają twarze, a rzeczy – wyglądy. Należy zatem zgodzić się z myślą Levinasa, że twarz w żadnym razie nie jest zjawiskiem (fenomenem) w klasycznym znaczeniu słowa, nie jest fenomenologiczną prezentacją, nie ukrywa się za nią żadna inna rzecz sama w sobie. Jest nam dana w swoistym objawieniu (epifanii) jako dar, jako obecność. Nie przejawia się, lecz objawia, co spoczywa u źródeł wszelkiego, ujmowanego w samej swej istocie dramatu. Dopiero to objawienie może zapoczątkować dialog z Innym⁵.

Można wskazać konkretny moment czasowy, gdy dopełnia się epifania twarzy, która nie ma na celu przynieść nam wiedzy o Innym, lecz jego samego. Oto Inny ukazuje nam swą prawdę, staje przed nami jako taki, obnażony i ziszczony, nakazujący i zobowiązujący. Sięgająca prawdy relacja z twarzą nie może być zdominowana przez percepcję, powinna być od razu etyczna. Najlepszym sposobem spotkania bliźniego jest takie nań spojrzenie, które nie rozprasza się na szczegółach jego oblicza. Innymi słowy, oblicze Innego (*visage*) przekracza i znosi plastyczny swój obraz, przekracza w nieskończonej mierze obiektywizujące przedstawienie, które mogę o nim mieć, tak jak nieskończoność przekracza moje pojęcie nieskończoności. Jeżeli rzeczywiście wchodzę z Innym w metafizyczno-etyczną relację, to nie jego oblicze jest tematem mego spojrzenia, nie manifestuje się on przez swoje własności, lecz wyraża się jako on sam⁶. Tak dostrzeżona twarz stawia nas w krzyżowym punkcie świata. Inny nie daje się opisać przy użyciu pojęć stosownych dla rzeczy. Musimy zatem zmienić język ontologiczny na etyczny. Co prawda objawienie potrzebuje materii, w której mogłoby się ziścić, ale nie „bytuje” w materii w ten sposób, w jaki rzecz „bytuje” w swoim przejawie. Twarz znaczy, jest śladem nieskończonego⁷. Levinas wyjaśnia tę niezwykle nośną metaforę następująco: „Ślad nie jest znakiem jak inne znaki. Odgrywa on jednak również rolę znaku. Może być brany jako znak. Ślad traktowany jako znak ma w sobie coś jeszcze – coś co go wyróżnia od innych znaków: znaczy on poza intencją znaczenia i poza wszelkim projektem, w którym mógłby być zamierzony”⁸.

Niebywałą godność twarzy podkreśla objawienie samego Boga, który nie ukazuje się swemu stworzeniu inaczej niż poprzez nią: „Pan [...] rozmawiał z Mojżeszem twarzą w twarz, jak rozmawia się z przyjacielem” (Wj 33, 11)⁹. Ma to wielkie znaczenie, gdyż Mojżesz, zanim został powołany, zanim Bóg wyjawiał mu swe Imię, zrozumiał, że oto On sam objawia mu się w gorejącym krzewie „zakrył twarz, gdyż lękał się patrzeć

4 J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Paris 1990, s. 29.

5 *Ibidem*, s. 68.

6 Por. S. Judycki, *op. cit.*, s. 258.

7 Zob. J. Tischner, *op. cit.*, s. 29–31.

8 *Ibidem*, s. 46.

9 *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu. Najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem*, Częstochowa 2009, s. 187, zamieszcza następujące wyjaśnienie: „twarzą w twarz – zwrot ten oznacza, że między Bogiem a Mojżeszem była bardzo bliska więź. Bóg dawał się poznać Mojżeszowi, co nie znaczy, że oglądał on Boga tak, jak się widzi drugiego człowieka. Mojżesz poznał przede wszystkim wole Boga, a nie Jego wygląd.

10 *Ibidem*, s. 47.

11 *Ibidem*, s. 69.

12 *Ibidem*, s. 69–70.

13 Por. S. Judycki, *op. cit.*, s. 254.

na Boga” (Wj 3,6b). O tym, że nie mogło być to oglądanie właściwości twarzy Boga, zaświadcza słowa Jego samego, gdy na prośbę Mojżesza, by ukazał mu swą chwałę odpowiada: „Sprawię, że przed Twoimi oczami przejdzie cały mój majestat [...]. Nie będziesz mógł jednak ujrzeć mojej twarzy, gdyż ten, co ją zobaczy, nie może pozostać przy życiu” (Wj 33,20-21). Podążać w stronę Boga, to iść ku Innym, którzy są na jego śladach¹⁰. Podobna myśl wielokrotnie pojawia się na kartach Biblii, przyjmując może najbardziej znaną wykładnię w pierwszym liście św. Pawła Apostoła do Koryntian: „Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno; wtedy zaś [zobaczymy] twarzą w twarz. Teraz poznaję po części, wtedy zaś poznam tak, jak i zostałem poznany” (1 Kor, 13,12).

Czym zatem są, przywdziewane tylekroć przez człowieka, zasłona i maska – pyta Tischner. Pierwsza z nich jedynie skrywa twarz, lecz druga – kłamie. Naturalne jest poszukiwanie twarzy pod maską, której intencjonalność jest pokretna: stara się stworzyć uludę przeciwną prawdzie. I tak szukając twarzy, szukamy prawdy, bo tylko na tej drodze możemy spotkać Innego. Twarz to prawda o człowieku¹¹.

Tischner zwraca uwagę na to, że dramat zasypuje istniejącą jedynie w teorii, zarezerwowaną dla królestwa pojęć, nieprzekraczalną przepaść dzielącą dobro i zło. W dramacie, stanowiącym istotną perspektywę dziejów ludzkości, splatają się one we wspólnym czasie, we wspólnej przestrzeni, w jednym i tym samym człowieku. „Czym jest cisza dla dźwięku, a światło dla barwy, tym jest dobro i zło dla twarzy. Dzięki nim może objawić się twarz [...]. Twarz zawiera w sobie jakiś odblask idealnego piękna, idealnego dobra, idealnej prawdy. Twarz jest wyższością, jest skonkretyzowaną chwałą, niepowtarzalną wzniosłością, wspaniałością człowieka. Zdolna jest porwać, zachwycić, wynieść ponad prozę świata ku poetyce istnienia. Ale jest ona jeszcze kruchością, zagubieniem, krzywdą lub biedą. Są na niej znaki minionych bólów i przyszłych. To przede wszystkim na twarzy człowieka przemija – jego piękno i jego życie. Tutaj ukazuje się łaża i umieranie”¹². Tischner w tym miejscu mocno przeciwstawia się filozofom – jak to nazywa – totalistycznym, które w dążeniu do tego, by zamknąć różnorodność świata w jednym pojęciu bytu (i pojęciach mu pokrewnych), przyczyniły się do zagubienia wrażliwości na twarz Innego. Podziela ten pogląd z najwybitniejszymi personalistami XX w., którzy uważali, że obrona wyjątkowości człowieka i poszukiwanie jego pochodności od pozaświatowej Transcendencji są niewykonalne w drodze teoretyczno-metafizycznego dyskursu¹³.

Przerwijmy w tym momencie zgłębianie idei filozofii dramatu, choć nie powiedziała ona jeszcze ostatniego słowa. Niemniej jednak to, co już wiemy, pozwoli nam zastanowić się nad istotną kwestią: Czy można spojrzeć na twarz portretowaną w sposób postulowany przez fenomenologię, a więc niejako poza, ponad jej własnościami plastycznymi, czy może raczej głębiej niż określają to granice płótna? I czy można spojrzeniu temu nadać wymiar pierwotny, pozbawić je wszelkiej „przedwiedzy”, najmniejszego nawet uprzedzenia? Na drugim biegunie stałoby takie spojrzenie na portret, które ograniczyłoby się tylko do badania jego własności fizykalnych. I znów stajemy na skraju potencjalnej przepaści, znów elektryzuje nas pragnienie przewyciężenia aporii. Czy jest to osiągalne?

Dobrym punktem wyjścia, wyjaśniającym zarzewie potencjalnych konfliktów, lecz dającym też nadzieję na pojednanie, będzie tu rozróżnienie dokonane przez Romana Ingardena, którego zdaniem dzieła sztuki nie mogą sprowadzać się ani do tworów materialnych (np. obraz rozumiany jako przedmiot złożony z płótna, zaprawy, spoiwa, farby), ani mentalnych (obraz jako nośnik treści zawartej w umyśle widza), ani idealnych (obraz jako przekaziciel treści wiecznotrwających i niezmiennych). Sztuka ma bowiem charakter intencjonalny, co oznacza, że jest wytworzona przez akty świadomościowe, chociaż transcendentna wobec nich. Posiada swoistą strukturę, a także właściwy sobie fundament bytowy w przedmiotach realnych, to znaczy w materiale czy tworzywie fizycznym. Jeśli chodzi o malarstwo, przedmiotem intencjonalnym jest stworzony przez artystę obraz, którego fundamentem bytowym jest malowidło.

Wróćmy jeszcze na moment w miejsce, gdzie fenomenologia spotyka się i ściera z uzyskującą dziś coraz większe znaczenie i zdającą się zawłaszczać obszar dalece wykraczający poza jej kompetencje filozofią analityczną, z jej piętnem redukcjonistyczno-absolutystycznym: „My, żyjący dzisiaj ludzie, nie odczuwamy nic nienaturalnego w interteoretycznej redukcji trzech praw Keplera, dotyczących ruchów astronomicznych, dokonanej przez mechanikę Newtona. Ruchy astronomiczne okazały się specjalnym przypadkiem ruchów inercyjnych ciał obdarzonych masą i rządzonych siłami. Boski lub nadnaturalny charakter fizycznego nieba został na zawsze utracony. Większy opór będziemy odczuwać przy próbie akceptacji, że prawa biologiczne dadzą się interteoretycznie zredukować do praw fizykochemicznych. Natomiast część z nas (nawet laików) zaprotestuje, że prawa psychologiczne dają się na tej samej zasadzie zredukować do praw opisujących procesy neuronalne. W odróżnieniu od fizyki starożytnej i fizyki czasów średniowiecznych fizyka nowożytna osiągnęła sukces dzięki zastosowaniu dwóch procedur: redukcji zjawisk do zjawisk bardziej podstawowych oraz ich matematycznego opisu. Stąd też obraz świata od czasów nowożytnych zaczął się zmieniać. Naturalne stało się widzenie świata nie tylko jako pełni jakości (barw, dźwięków, zapachów itd.), lecz także jako czegoś, co posiada ukrytą, bezpośrednio nieobserwowalną strukturę. Skoro zaś to nowe, redukcyjno-matematyczne podejście dało tyle nowej wiedzy, to tak osiągniętą wiedzę uznano za wzorcową, co więcej – uznano ją za jedyłą rzecz godną miana wiedzy. Dawna nauka i filozofia, które wierzyły w możliwość zdobycia poznania bez zastosowania matematycznej redukcji, zaczęły wydawać się coraz bardziej podejrzane”¹⁴.

Dlaczego przytaczamy tu to dość obszerne wyjaśnienie? Otóż być może jeszcze nieśmiało, jeszcze nienatrętnie, lecz już zauważalnie, analogiczne poglądy zdają się przenikać w szeregi osób związanych ze sztuką. I tu do głosu dochodzi mocne dążenie do standaryzacji, wymierności, policzalności... Czy jest się czego obawiać? Można pytać inaczej. Czy uzbrojeni w szkiełko i oko, precyzyjne narzędzia pomiarowe nauk matematyczno-przyrodniczych, możemy wnieść nową jakość w badania nad obrazami zarezerwowane do niedawna głównie dla historyków sztuki? Przyjrzyjmy się, jak zaskakujące – i pozytywne! – efekty przynieść może mariaż historyczno-porównawczych poszukiwań humanistycznych z neuronauką czy obiektywnymi

- 15 Piotr Francuz jest kierownikiem i interpretatorem omawianych eksperymentów oraz współautorem – obok zespołu pracowników Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie – scenariusza obydwu przywołanych w przypisie 1. filmów, które stanowią źródło podanych poniżej informacji.
- 16 Pierwsze miejsce na tej liście przypadło portretowi *Krystyny Potockiej* pędzla Angeliki Kauffmann (Wil. 1690), drugie obrazowi *Apollo i dwie muzy* autorstwa Pompeo Girolamo Batoniego (Wil. 1997), a trzecie *Apo-teozie senatora weneckiego* powstałej najprawdopodobniej w warsztacie rodzinny Tintorettów (Wil. 1027).
- 17 Podczas dokonywania wyborów specjalne urządzenie, z wykorzystaniem holografu, mierzyło ruch gałek ocznych, co pokazało, że ludzkie oczy poruszają się bezustannie, 3–4 razy w ciągu sekundy, i od czasu do czasu zatrzymują się na poszczególnych fragmentach oglądanej sceny. Dzieje się tak dlatego, że pole widzenia jest bardzo ograniczone, co wynika z budowy siatkówki. Gdy nasz wzrok fiksuje się na jakimś obrazie, ostro widzimy tylko niewielki obszar na mocno rozmytym tle.
- 18 Już na poziomie intuicyjnym istnieje związek między uwagą, jaką obdarzamy daną scenę, a ruchem gałek ocznej – jeżeli ktoś spogląda na daną część dzieła, to z jakichś powodów wydaje mu się ona istotna.
- 19 Oczywiście, są też inne elementy obliczone na przyciągnięcie uwagi widza, w szczególności te najbardziej kontrastujące z całością oraz napisy.
- 20 Jak pokazała przeprowadzona przez Piotra Francuz analizy wyników doświadczenia, sposób oglądania samych twarzy nie różnicuje się w zależności od przypisania – bądź odmówienia – obrazowi piękna; nie stwierdzono ani dłuższych czasów, ani większej czy mniejszej liczby punktów fiksacji.

badaniami fizykochemicznymi, wspartymi zaawansowanym aparatem matematycznym. Czy właściwe dla każdej z tych dziedzin wnioski będą uzupełniać dotychczas zdobytą wiedzę o portretach króla, czy posłużą jako narzędzie weryfikacji/falsyfikacji poglądów, czy zadadzą kłam błędnym mniemaniom? Przyjrzyjmy się najpierw, co na temat postrzegania ludzkiego oblicza mówi neuronauka.

Piotr Francuz¹⁵, autor wielu książek z psychologii poznawczej, neuro-nauki, metodologii psychologii i komunikowania za pośrednictwem mediów audiowizualnych, referując przebieg i podsumowanie ciekawych badań eksperymentalnych przeprowadzonych w laboratorium psychoneurofizjologicznym i studiu HD, zwraca uwagę na ogromną przepaść dzielącą percepcję twarzy od percepcji cokolwiek innego. Fakt ten ujawnia się niejako na marginesie wątku przewodniego eksperymentu, którym była odpowiedź na pytanie, co decyduje o uznaniu danego dzieła sztuki za piękne bądź „niepiękne” i uzyskanie swego rodzaju listy rankingowej w wyniku dokonania selekcji i uporządkowania 32 obrazów z kolekcji Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie pod kątem wartości estetycznych im przypisywanych¹⁶.

Znaczącą kwestią dla wyodrębnienia uprzywilejowanego statusu twarzy jest to, co nazwać możemy aspektowością procesu poznania. Eksperyment uwidoczniał – jak podkreślił Piotr Francuz – że w danym momencie obserwujemy jedynie niewielki obszar pola widzenia i na podstawie tych szczątkowych informacji konstruujemy obraz całości¹⁷. Można zatem pokusić się o rozstrzygnięcie, które fragmenty przestrzeni wizualnej są szczególnie dla nas interesujące, jak często i na jak długo koncentrujemy na nich wzrok, i – odpowiednio – których zdajemy się nie zauważać¹⁸. I tak, źródła ważności poszczególnych elementów obrazu możemy podzielić na obiektywne i subiektywne. Pierwsze tkwią we własnościach samego dzieła i tu prymat naszej uwagi niemal bez reszty zawłaszcza właśnie twarz ludzka – bodziec najsilniejszy¹⁹. Na przeciwnym biegunie sytuują się potrzeby, nastawienia, oczekiwania osoby oglądającej wobec obrazu, a także cała sfera wiedzy o przedstawionej scenie. To, jak różnicowane są wspomniane mechanizmy – odgórny i oddolny – znakomicie pokazuje porównanie trajektorii ruchu gałek ocznych ekspertów i laików oceniających dzieło. Ci pierwsi oglądają je dalece bardziej metodycznie, ponieważ – w myśl powiedzenia „widzisz to, co wiesz” – w proces ten angażują swą wiedzę i doświadczenie, podczas gdy nowicjusze dość chaotycznie błądzą wzrokiem po nieznanym sobie przestrzeni.

Najważniejsze zagadnienia – jak mówi dalej Piotr Francuz – zogniskowały się w zasadniczych kwestiach: czy oglądanie obrazów uznawanych za piękne i tych, którym piękna nie jesteśmy skłonni przypisać, przebiega w sposób odmienny, czy towarzyszy mu jakaś inna strategia, czy dokonywana jest analiza odmiennych miejsc. Wszystkie podawane oceny obrazy były portretami lub scenami ukazującymi osoby, co wpłynęło na spójność eksperymentu – każdorazowo i nieomylnie uwaga osoby badanej koncentrowała się na twarzy²⁰. Zaskakująca – co podkreśla Francuz – konstatacja prowadzi do wniosku, że w odróżnieniu od obrazów niepięknych, kiedy patrzymy na obraz oceniany przez nas jako bardziej wartościowy estetycznie, zaczynamy znacznie uważniej spoglądać na inne – poza twarzą – jego fragmenty. Widać z pięknem wiąże się jakiś

dodatkowy proces, który można by określać jako ciekawość poznawczą, jako coś, co wzbudza szczególne zainteresowanie, choć nie tak powszechne, jak twarze. Z tego punktu widzenia piękne jest zatem to, co zmusza nas do głębszej refleksji, do zastanowienia. Stwierdzenie to nie pretenduje oczywiście – jak zastrzega Francuz – do miana recepty na piękno czy jego definicji, raczej wskazuje koncepcje sugerujące, że piękno ma związek z czymś niedopowiedzianym, tajemniczym.

Kolejna grupa przeprowadzonych eksperymentów była równie ciekawa, a wnioski z nich płynące wiążące dla nas tym bardziej, że bezpośrednio koncentrowały się na obiekcie naszych dociekań – portretach króla Jana III. Przy interpretacji wyników posłużono się metodą statystyczną – skalowaniem wielowymiarowym. W eksperymencie pierwszym osobom badanych przedstawiano kolejno po dwie pary, spośród siedmiu wybranych²¹, portretów królewskich i proszono je o wskazanie, w obrębie której z nich wizerunki są bardziej do siebie podobne²². Okazało się, że oceny porównawcze dokonywane były z uwzględnieniem trzech wymiarów (cech) o następującej – potraktowanej tu jedynie jako propozycja teoretyczna – interpretacji: wiek osoby portretowanej, ogólna charakterystyka emocjonalna i typowy sposób jej zachowania. W podsumowaniu tej części badania wyodrębniono dwa portrety będące swego rodzaju prototypami twarzy króla²⁵: *Portret Jana III* pędzla Jana Triciusa (Wil. 1953) [il. 41](#) oraz *Portret Jana III w wieńcu laurowym* przypisywany Danielowi Schultzowi (MP 4377). [il. 42](#)

Eksperyment drugi miał na celu wyłonienie spośród siedmiu przedstawionych portretów monarchy najbardziej medialnego jego popiersia, posiadającego równocześnie najwyższe walory estetyczne. Tym razem badany miał spomiędzy dwóch wizerunków wybrać ten, który lepiej spełnia warunki każdego z sześciu postawionych uprzednio pytań. Dotyczyły one emocji żywionych wobec przedstawionej postaci; jej

21 Kryterium wyboru uczyniono tu największe prawdopodobieństwo powstania wizerunku z modelu.

22 Każda badana osoba podejmowała kilkakrotnie decyzję. Mimo tak wielu dokonanych wyborów kryterium dokonywania ocen nie było jasne nawet dla samych badanych. Skalowanie wielowymiarowe jest techniką, która pozwala odkryć tę strukturę.

[il. 41](#) *Portret Jana III*, Jan Tricius, 1676; olej, płótno, 162 x 114 cm; nr inw. Wil. 1953

[il. 42](#) *Portret Jana III w wieńcu laurowym*, Daniel Schultz?, ok. 1677–1680, olej, płótno, 139,5 x 113 cm; nr inw. MP 4377



23 Ogniskujące w sobie najbardziej prawdopodobne cechy osoby przedstawianej na wszystkich siedmiu obrazach.

24 „Który z przedstawionych wizerunków króla Jana III Sobieskiego...”: 1. budzi w Tobie pozytywne uczucia?, 2. jest bardziej dominujący?, 3. jest bardziej godny zaufania?, 4. bardziej podkreśla jego królewskość?, 5. jest bardziej męski?, 6. wydaje Ci się bardziej atrakcyjny?

il. 43 *Portret Jana III*, malarz nieokreślony, po 1683, 160 x 121 cm; nr inw. Wil. 1132

il. 44 *Portret Jana III w wieńcu laurowym*, malarz nieokreślony, po 1683 w., olej, płótno, 73 x 60 cm; nr inw. Wil. 1348

cech władczych (dominacji); zaufania, jakim gotowi jesteśmy obdarzyć portretowanego; jego królewskiej prezencji; męskości i w końcu atrakcyjności²⁴. Po przeprowadzeniu zbiorczej analizy wyników okazało się, że wszystkie postulowane pozytywne cechy ogniskuje w sobie *Portret Jana III w wieńcu laurowym* (MP 4377) i z tego punktu widzenia to w tym obrazie należałoby się dopatrywać przedstawienia ikonicznego władcy. Z kolei analiza danych eyetrackingowych uwidoczniła, że – zdaniem badanych – największe walory estetyczne niesie inny *Portret Jana III w wieńcu laurowym*, namalowany przez anonimowego malarza (Wil. 1348), **il. 43** nieznacznie tylko ustępuje mu *Portret Jana III na tle bitwy*, wspartego na błękitno emaliowanym orłami regimencie (Wil. 1132), **il. 44** a największe zainteresowanie poznawcze wzbudzą portrety uznane wcześniej za archetypy twarzy króla: obrazy pędzla Triciusa (Wil. 1953) oraz – prawdopodobnie – Schultza (MP 4377).

Po poczynieniu tej pouczającej dygresji przenoszącej nas w fascynujący świat neurofizjologii z elementami teorii piękna, pokażemy się o kilka słów refleksji. Niewątpliwie frapująca jest zgodność co do absolutnej niepowtarzalności doświadczenia twarzy, co do mocy jej oddziaływania. Może to zresztą po prostu fakt zdroworozsądkowy. Istnieją oczywiście ewidentne różnice jakościowe, mówimy bowiem o twarzach przedstawionych na portretach, nie o twarzach żyjących osób, niemożliwe zatem jest w pełni etyczne podejście do ich odbioru. Każdorazowo włącza się tu czynnik estetyzacji, nie ma więc mowy o pominięciu walorów plastycznych ich przedstawienia. Jednak wylaniający się obraz psychologiczny osoby portretowanej ma wielką moc rażenia poprzez swą daleko posuniętą zgodność z tym, co wiemy o królu na podstawie źródeł. Zbieżne są przypuszczenia dotyczące czasu powstania portretów, stanów emocjonalnych króla, dominujących modeli zachowania na danym etapie życia. Ba! choć *de gustibus non est disputandum*,



możemy stwierdzić, że i w tym punkcie intuicje widzów pokrywają się z opiniami wielu historyków sztuki. Interesująca uwaga badaczy dotycząca ewidentnych różnic w podejściu do analizy obrazu dwóch grup: laików i ekspertów, w jakimś stopniu potwierdza spostrzeżenie tych, którzy odnoszą się do założeń fenomenologii z pewnym dystansem: „Postulowana przez fenomenologię pierwotność świata naturalnego nastawienia, świata życia czy świata zdrowego rozsądku jest na zawsze i nieodwołalnie utracona. Pojęcie takiego świata jest bowiem obciążone fundamentalną aporią: rezultaty badawcze pochodzące z nauk przenikają do naszego naturalnego, zdroworozsądkowego widzenia świata i niepostrzeżenie się z nim asymilują”²⁵. Tak, nie potrafimy już spoglądać na świat niewinnymi oczyma dziecka.

*

Równie wielki potencjał poznawczy zdaje się tkwić w najnowszych, nieniszczących technikach badawczych opartych na spektroskopii, takich jak LIBS, XRD, SEM-EDS, wykorzystywanych do badań obrazów. Techniki te umożliwiają wykrywanie związków chemicznych lub pierwiastków, z których zbudowane są pigmenty malarskie, mogą też dostarczyć informacji na temat pierwiastków śladowych charakterystycznych dla konkretnych złóż minerałów, używanych jako wypełniacze zapraw malarskich. Nader często te zaawansowane metody są uzupełniające w stosunku do tradycyjnych badań, a więc analiz chemicznych, stratygrafii i wielu innych wykonywanych w trakcie konserwacji obiektu. Dla zobrazowania możliwości tych nowoczesnych metod przedstawimy badania dwóch wybranych portretów króla: *Portretu króla Jana III w wieńcu laurowym* (Wil. 1348) oraz prawdopodobnej jego repliki warsztatowej²⁶ – obrazu bardzo podobnego, lecz o zawężonym kadrze i widocznych różnicach stylistyczno-formalnych w detalach stroju i twarzy (Wil. 1197)²⁷. il. 45

- 25 S. Judycki, *op. cit.*, s. 258-259.
- 26 T. Pocheć-Perkowska, *Portrety Jana III Sobieskiego i jego rodziny*, katalog wystawy z okazji 300-lecia Wilanova, Warszawa 1983, nr kat 8, s. 33.
- 27 Na obu konterfektach król ukazany jest w popiersiu do pasa. Twarz nieznacznie obrócona trzy czwarte w prawo, oczy skierowane na widza. Ubrany jest w antykizowany strój: w rzymską zbroję z *gorgonionem* na piersi. Na głowie nosi wieniec laurowy, wokół ramion zarzucony ma *paludament* spięty na prawym ramieniu ozdobną broszą. Szyja odsłonięta. Spod zbroi widoczny kolnierzyk-falbanka-fragment białyny (?), na pierwszym z portretów zielony, na drugim – biały. Na portrecie większym z prawej strony, na wysokości ramienia w tle mający dość zatarty zarys korony. Tło w obu przypadkach ciemne, gładkie. Obrazy utrzymane są w brązowozłocistej tonacji, z akcentami czerwieni usytuowanymi na osi kompozycji: są to usta i czerwony klejnot zdobiący zbroję. Wizerunki reprezentują typ ikonograficzny przedstawiający Jana III jako „Marsa Sarmackiego”. Mniejszy z obrazów wydaje się fragmentem większego.



il. 45 il.5 *Portret Jana III*, malarz nieokreślony, po 1683, olej, płótno, 44 x 34 cm; nr inw. Wil. 1197



il. 46 *Portret Jana III w wieńcu laurowym*; nr inw. Wil. 1348; zdjęcie fluorescencji w świetle UV

il. 47 *Portret Jana III*; nr inw. Wil. 1197; zdjęcie fluorescencji w świetle UV

Obrazy zostały wyznaczone do prac konserwatorskich ze względu na nie najlepszy stan zachowania po latach ekspozycji we wnętrzach pałacu. Były powierzchniowo zabrudzone i pokryte grubymi warstwami pociemniałych werniksów. Wymagały odświeżenia i poprawienia walorów estetycznych, ale też wzmocnienia technologicznego i strukturalnego, wyeliminowania niestabilności i zatrzymania dalszych procesów zniszczeń. Na pierwszym etapie poddano je oględzinom i badaniom konserwatorskim. Wykonano fotografie w świetle widzialnym (VIS) oraz promieniowaniu ultrafioletowym (UV) i podczerwonym (IR), pobrano pierwsze próbki do badań laboratoryjnych i stratygraficznych. Obserwacje w świetle UV ujawniły liczne ingerencje konserwatorskie w postaci retuszy i przemalowań – na fotografiach widoczne są w postaci ciemnych plam. Silna zielonkawa fluorescencja tworząca na powierzchni rodzaj woalu świadczy o grubej warstwie werniksów nałożonych na lica obrazów. **il. 46** **il. 47**

Obydwa wizerunki w przeszłości poddawane były zabiegom konserwatorskim, ale zachowała się tylko dokumentacja dotycząca mniejszego z nich, któremu w latach 60. XX w. usunięto dawny, klajstrowy dublaż i ponownie zdublowano płótno oryginalne, tym razem jako klej stosując masę woskowo-żywiczną. Wówczas z malowidła usunięto też wtórne werniksy i przemalowania. Większy portret (Wil. 1348) zachował dawny klajstrowy dublaż, trudno określić, z jakiego okresu pochodzący. Można przypuszczać, że był wykonany jeszcze w XIX lub na początku XX w. W obu obrazach obcięte są oryginalne krawędzie, przy czym większy ma krawędzie zaklejone papierem – tradycyjnie postępowano tak przy dublażach klajstrowych (np. we Francji). Obraz mniejszy był w przeszłości poddawany bardziej drastycznym ingerencjom. Początkowo został znacznie zmniejszony – nierówno przycięty, a następnie powiększony poprzez doklejenie od góry

pasa wyciętego zapewne z jakiegoś innego dzieła. Prawdopodobnie równocześnie zdublowano go wtedy na kłajster. Dublaż ten, jak wspomniano, został usunięty w czasie konserwacji przeprowadzonej w 1961 r. już w Wilanowie. Można więc przypuszczać, że początkowo rozmiary obu wizerunków były identyczne. [il. 48](#) [il. 49](#)



[il. 48](#) *Portret Jana III*; nr inw. Wil. 1197; odwrocie



[il. 49](#) *Portret Jana III w wieńcu laurowym*; nr inw. Wil. 1348; odwrocie

Historia omawianych portretów nie jest w pełni udokumentowana. Śledzimy koleje ich losów, analizując zachowane na rewersach inskrypcje, nalepki muzealne i zapisy w dawnych inwentarzach. I tak obraz mniejszy (Wil. 1197) pochodzi prawdopodobnie z kolekcji Aleksandry i Augusta Potockich, po raz pierwszy w zbiorach wilańskich odnotowany został w inwentarzu z roku 1877 pod nr 630 (s. 63). Natomiast większy (Wil. 1348) z tyłu, do listwy krosna ma doklejoną papierową nalepkę z napisem: *N^o58/ Portret Króla Jana Sobieskiego, półfigura, namalowany w Wenecyj.* [il. 50](#) Nie wiadomo, z jakiego czasu nalepka ta pochodzi (powstała zapewne w XIX lub



[il. 50](#) Papierowa nalepka z napisem: N058/ *Portret Króla Jana Sobieskiego, półfigura, namalowany w Wenecyj.* *Portret Jana III w wieńcu laurowym*; nr inw. Wil. 1348; odwrocie

- 28 Laboratorium EAZ: Sylwia Pawełkiewicz – konserwator dzieł sztuki, Artur Borkowski – chemik analityk.
- 29 Badania przeprowadził Marek Wróbel (Wydział Geologii UW, Laboratorium Zakładu Geologii Inżynierskiej w Warszawie).
- 30 Badania przeprowadził Wojciech Skrzeczanowski (Wydział Optoelektrotechniki Wojskowej Akademii Technicznej w Warszawie).
- 31 Badania przeprowadziła Alicja Rafalska-Łasocha (Wydział Chemii UJ) z wykorzystaniem aparatury Zespołu Strukturalnej Dyfraktometrii Proszkowej w Zakładzie Krystalochemii i Krystalofizyki w Krakowie.
- 32 Metoda ta jako mikroniszcząca pozwala na przebadanie obrazu w wielu miejscach, również takich, z których pobranie próbek byłoby niemożliwe, np. usta czy oko; w sumie przebadano obrazy w 16 punktach.

na początku XX w.) ani na jakich przesłankach opiera się zawarta na niej informacja. Wiemy, że obraz znajdował się w zbiorach Potockich, a następnie Branickich w Rosi. W kolekcji wilanowskiej znajduje się od roku 1928. Sądząc po oznaczeniach znajdujących się, na krośnie, wielokrotnie nadawano mu różne numery inwentarzowe: 9; 67; 16. W roku 1886 był oznaczony numerem 127; i w końcu aktualnym, Wil. 1348, nadanym w latach 90. XX w. Tyle archiwalia i makroobserwacje. Co natomiast przyniosły badania laboratoryjne?

Obrazy zostały poddane:

- analizom mikrochemicznym i stratygraficznym²⁸,
- badaniom za pomocą skaningowego mikroskopu elektronowego z detektorem SEM-EDS²⁹ (Scanning Electron Microscopy-Energy Dispersive Spectroscopy), który analizując emitowane promieniowanie rentgenowskie, wskazuje skład pierwiastkowy badanej próbki i umożliwia obserwację jej mikrostruktury,
- badaniom metodą spektroskopii emisyjnej ze wzbudzeniem laserowym (LIBS)³⁰,
- badaniom metodą proszkowej dyfrakcji rentgenowskiej (XRDP)³¹,
- obserwacjom mikroskopowym.

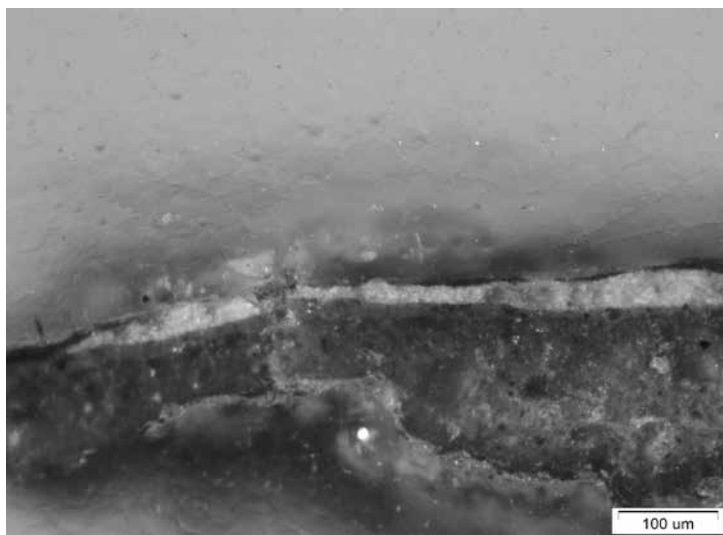
Badania stratygraficzne wykazały, że obydwa obrazy mają dosyć podobny, prosty układ kolejnych warstw technologicznych: na barwnej czerwonawobrazowej dość grubo nakładanej zaprawie właściwe malowidło leży w jednej lub dwóch warstwach w zależności od miejsca. [il. 51](#) [il. 52](#) Analizy przeprowadzone za pomocą spektroskopii ze wzbudzeniem laserowym (LIBS) w 16 miejscach na obu obrazach³² potwierdziły zarówno taką budowę technologiczną, jak i skład pierwiastkowy kolejnych warstw. Ujawniły, że gruba zaprawa była nakładana prawdopodobnie w kilku warstwach (2 do 4). Stwierdzono też, że zaprawa w obu obrazach ma podobny charakter i składa się z wypełniaczy stanowiących mieszaninę ziemnych pigmentów mineralnych pochodzących ze złóż naturalnych, tzw. gliniek, zmieszanych z dodatkiem kredy (CaCO_3) i bieli ołowiowej ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) lub (i) pomarańczowo-czerwonej minii (Pb_3O_4), albo (i) żółtej glejty (PbO). W badanych próbkach zaprawy wykryto takie pierwiastki, jak: żelazo (Fe), krzem (Si), glin (Al.), węgiel (C), tlen (O), potas (K), magnez (Mg), sód (Na), tytan (Ti), wapń (Ca), ołów (Pb). Można więc przypuszczać, że do sporządzenia zaprawy wykorzystano:

- glinokrzemiany żelaza (Fe-AL-Si) i kaolinit ($\text{Al}_4[\text{Si}_4\text{O}_{10}](\text{OH})_8$),
- kredę – węgiel wapnia (CaCO_3)
- biel ołowiową ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$).

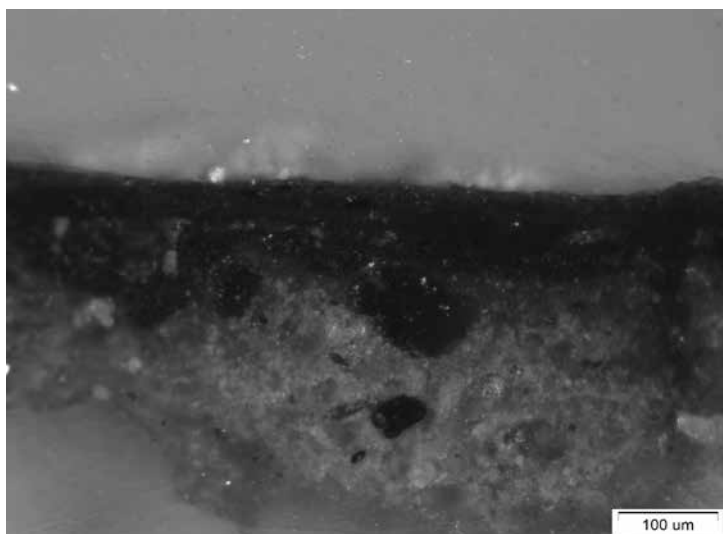
W obydwu zaprawach wykryto domieszki tytanu (Ti) i magnezu (Mg).

Tytan w skorupie ziemskiej występuje w postaci minerałów: limenitu, rutylu, tytanitu, które są obecne w złożach rud żelaza, w skałach magmowych i osadowych. Podobnie tlenki magnezu stanowią domieszki rud żelaza i są obecne w skałach. Obecność kaolinitu potwierdziły analizy dyfraktometryczne XRD.

Warstwa malarska składa się przede wszystkim z pigmentów ziemnych żelazowych, zidentyfikowanych w partiach ugrowych, czerwieniach i brązach. Oprócz nich w warstwach barwnych obu wizerunków wykryto:



il. 51 *Portret Jana III*; nr inw. Wil. 1197; przekrój warstw technologicznych w próbce malowidła pobranej z żółtego impastu na ugrowej zbroi – widoczne wyraźne trzy zasadnicze warstwy technologiczne: 1. barwna zaprawa; 2. cienka ugrowa warstwa barwna odpowiadająca zbroi; 3. jasnożółta dość gruba warstwa odpowiadająca żółtym impastom na zbroi



il. 52 *Portret Jana III*; nr inw. Wil. 1197; przekrój warstw technologicznych w próbce malowidła pobranej z żółtego impastu na ugrowej zbroi – widoczne wyraźne trzy zasadnicze warstwy technologiczne: 1. barwna zaprawa; 2. cienka ugrowa warstwa barwna odpowiadająca zbroi; 3. jasnożółta dość gruba warstwa odpowiadająca żółtym impastom na zbroi

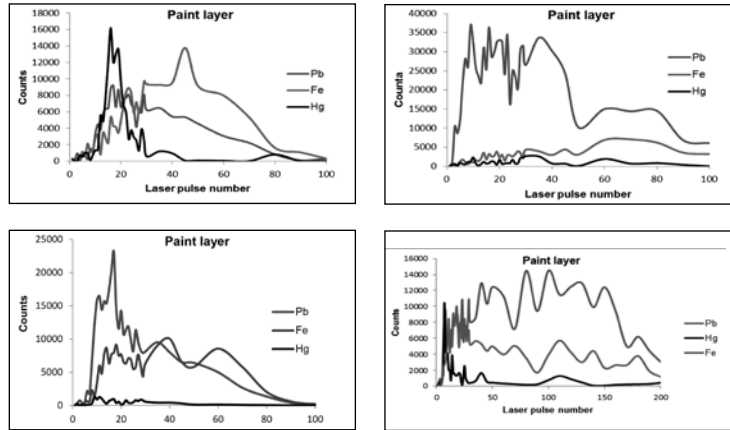
- żółcień cynowo-ołowiową typu I ($Pb_2 SnO_4$), którą namalowano żółte impasty połyskującego w świetle ornamentu na zbroi; zapewne po to, by farba była gęstsza dodano do niej nieco piasku i glinki (kaolinitu);
- kredę (węglan wapnia; $CaCO_3$) i biel ołowiową ($2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$); kredę dodawano do bieli ołowiowej, którą malowano karnacje;
- cynober lub wermilion – pigment czerwony, który można uzyskać z naturalnego minerału lub otrzymywać syntetycznie, złożony z siarczku rtęci (HgS);
- prawdopodobnie minię (Pb_3O_4); czerwień można było też otrzymać, stosując syntetycznie sporządzany pigment – minię;
- czerń roślinną, sadzę, czerń kostną.

35 Technika ta pozwala na identyfikację nie tyle składu pierwiastkowego, ile całej cząsteczki, jeśli badana substancja ma budowę kryształową. Dzięki tej metodzie można określić nie tylko skład, ale też budowę cząsteczki.

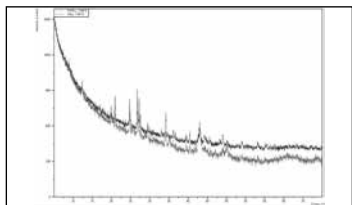
34 Dr A. Rafalska-Łasocha, „Analiza dyfrakcyjna próbek pobranych z dwóch obrazów olejnych portretów króla Jana III Sobieskiego”, wykonana na zlecenie Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Kraków 2013, mps.

il. 53 Analiza LIBS – wykresy porównujące „rozkład” rtęci w partiach ust i broszy w obu portretach króla, „dużym” i „małym”; rtęć jest główną składową czerwonego pigmentu – cynobru HgS , minerału występującego naturalnie w przyrodzie lub od najdawniejszych czasów syntetyzowanego dla potrzeb malarzy

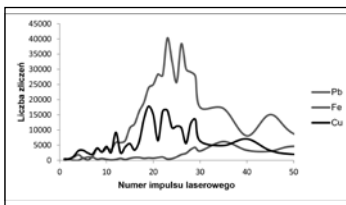
Dzięki analizom LIBS udało się wysnuć bardzo ciekawe wnioski z porównania kompozycji pigmentów zastosowanych w obu obrazach do namalowania partii czerwonych: ust i klejnotu-zapony na piersi króla. Otóż w obu przypadkach usta malowano farbą będącą mieszaniną przede wszystkim cynobru i czerwieni żelazowych oraz zapewne bieli ołowiowej. Jednocześnie ustalono, że w tych partiach w obu obrazach zawartość cynobru w stosunku do minii jest nadzwyczaj mała. Odwrotnie rzecz się miała w przypadku czerwonego klejnotu-zapony na piersiach króla – tam skład mieszaniny jest podobny, jednak proporcje minii i cynobru są odwrotne: bardzo duża zawartość cynobru w stosunku do minii. Dobrze ilustrują to zamieszczone poniżej wykresy. **il. 53**



Dzięki analizom dyfrakcyjnym wykorzystującym technikę rentgenowskiej dyfrakcji proszkowej³³ udało się nie tylko potwierdzić wyniki poprzednich badań identyfikujących zastosowaną przez malarza obu płócien żółcień jako cynowo-ołowiową, ale też stwierdzić, że w obu przypadkach użyto tego samego typu żółcień cynowo-ołowiowej. Chodzi tu o typ I, czyli o pigment charakterystyczny dla XVII-wiecznego malarstwa europejskiego, spotykany także w malarstwie polskim. Obraz dyfrakcyjny próbek pobranych z partii karnacji z obu obrazów jest również prawie identyczny. W badanych preparatach zidentyfikowano biel ołowiową: zasadowy węgiel ołowiu(II) o wzorze $2PbCO_3Pb(OH)_2$ i strukturze hydrocerusytu, ale również neutralny węgiel wapnia $CaCO_3$, a także ślady barytu³⁴. Analizy XRD nie potwierdziły obecności kryształów malachitu w partiach zielonych, a zasugerowano raczej, że zawierające miedź (Cu) laserunkowe zielenie są pochodzenia organicznego. Ich obraz dyfrakcyjny na obu obrazach był również nad wyraz podobny, mimo że niemożliwa była identyfikacja tych związków. Łącznie metodą XRD przebadano 10 próbek. Dzięki analizom zarówno metodą XRD, jak i LIBS można z dużą dozą pewności orzec, że w obu obrazach występuje ta sama paleta malarska, a próbki odpowiadających sobie warstw mają bardzo podobny skład chemiczny, a co za tym idzie – podobną strukturę i budowę technologiczną. **il. 54**



il. 54 Wykres będący efektem analizy XRD wykazujący podobieństwo obrazów dyfrakcyjnych



il. 55 Wykres ilustrujący wierzchnią warstwę barwnika zawierającego miedź, a pod spodem sygnał ołowiu pochodzący od bieli ołowiowej

Analiza LIBS naprowadziła też konserwatorów na fakt istnienia przemalowania w partii zielonego kołnierzyka w większym portrecie. Silne sygnały pochodzące od miedzi w wierzchniej warstwie, a od bieli ołowiowej w warstwie spodniej sugerowały, że pod zieloną farbą kryje się biała. **il. 55** W istocie te obserwacje spektroskopu zostały potwierdzone przez oko konserwatora. Po przystąpieniu do prac wykonano niewielkie odkrywki w tym miejscu i rzeczywiście spod wtórnych werniksów i cienkiej warstwy zieleni wyłoniła się biel falbanki kołnierzyka. **il. 56** Okazało się, że zieleń na kołnierzyku jest nieoryginalna – pierwotnie był on biały, podobnie jak na mniejszym portrecie. Na obu wizerunkach partia twarzy wydaje się „wmalowana” w przygotowane wcześniej popiersie. Zauważone różnice stylistyczne mogą wynikać stąd, że partie twarzy wykonywali inni malarze w tym samym jednak warsztacie. **il. 57** **il. 58**



il. 56 Fragment małej odkrywki ukazującej biały kołnierzyk pod warstwą zieleni



il. 57 *Portret Jana III w wieńcu laurowy*; nr inw. Wil. 1348; fragment obrazu po konserwacji



il. 58 *Portret Jana III*; nr inw. Wil. 1197; po konserwacji

35 L.B. Alberti, *O malarstwie*, oprac. M. Rzepińska, tłum. L. Winniczuk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 24.

36 Więcej o roli portretów i ich społecznym odbiorze w Polsce i Europie zob. np. A. Rottermund, *O funkcjach portretu europejskiego*, [w:] *Uroda portretu. Polska od Kobera do Witkacego*, katalog wystawy, red. P. Mrozowski, A. Rottermund, Warszawa 2009, s. 7–11; P. Mrozowski, *Portret i jego uroda w dawnej Polsce*, [w:] *ibidem*, s. 12–35.

37 Cyt. za: A. Rottermund, *op. cit.*, s. 8.

Dotykamy w tym miejscu fascynującego problemu historii sztuki, jakim jest – zmieniające się w ciągu wieków – wartościowanie kopii. Szczególny wymiar posiadały powtórzenia wizerunków osób, czyli – jak chce Leon Battista Alberti – obrazów, które niżli przyjaźń „nieobecnych obecnymi czynią”³⁵. W dziejach nowożytnej kultury europejskiej, także w odniesieniu do Rzeczypospolitej, spełniały one wiele funkcji: od reprezentacyjnych i ceremonialnych po ściśle użytkowe. Jedną z najważniejszych było prezentowanie rodzinnych rodowodów. Sporządzanie wielkiej liczby kopii było częstym zwyczajem, zwłaszcza w odniesieniu do portretów władców, arystokracji czy wybitnych dowódców. Serie i zespoły konterfektów przodków miały podkreślać i gloryfikować starożytność rodów. Wiele z nich kontraktowano u różnych artystów lub umawiano się na ich wykonanie już w chwili składania zamówienia – powstawały wówczas repliki warsztatowe³⁶. Pragnienie posiadania wizerunku własnego czy bliskiej osoby nie było traktowane jako wyraz próżności, lecz jako objaw miłości. Portugalski malarz Francisco de Hollanda w 1549 r. pisał: „a jeżeli ktoś kocha bardzo wiernie i czysto, jest on warty tego, by mieć portret twarzy, którą kocha, zarówno kiedy jest nieobecna za swego żywota, a też dla upamiętnienia jej po śmierci”³⁷. Portrety bywały także substytutem realnej osoby i ta ich funkcja – znana co najmniej od starożytności – miała wydźwięk zarówno pozytywny: gdy rzymski portret cesarski uosabiał jego obecność podczas ważnych wydarzeń życia obywatelskiego, pełnił w jego zastępstwie ważne funkcje konstytucyjne: brał udział w zebraniach publicznych, dawał prawo azylu (*ad statuas confugere*), pośredniczył w przyjmowaniu próśb poddanych; jak i ne-

gatywny – mamy tu na myśli działania na polu magiczne, mające prowadzić do unieszkodliwienia nieobecnego wroga poprzez zniszczenie jego wizerunku. Portrety pomagały także w trakcie negocjacji małżeńskich, bywały kartą przetargową w licytacjach stanu zdrowia prowadzonych na potrzeby spraw spadkowych, służyły jako podstawa wydawania diagnoz lekarskich³⁸.

Nic zatem dziwnego, że oto mamy przed sobą tak do siebie podobne portrety władcy. Na gruncie klasycznej historii sztuki możemy też zapytać o charakter ich wzajemnej zależności. Dokonajmy w tym celu szybkiego przeglądu najważniejszych pojęć dotyczących relacji dzieła pierwotnego do dzieł pochodnych. W przeważającej mierze nie są one uporządkowane; być może ich zakresy się krzyżują (jak np. kopii i naśladownictwa). Jak twierdzi Janusz S. Kęblowski³⁹, kopię, replikę, naśladownictwo, wariant, powtórzenie, „dzieło powstałe pod wpływem” rozpatrywać możemy w aspekcie podmiotowym, stawiając pytanie o ich twórcę, oraz temporalnym, gdy interesuje nas czas ich powstania. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z opozycją do repliki, czyli autorskiego powtórzenia oryginału i kopii wykonanej *ex definitione* przez innego artystę. Jeśli w proces tworzenia repliki artysta zaangażuje nie tylko swe warsztatowe zdolności odtwórcze, ale też kreatywne, współtworząc dzieło kongenialne, o pokrewnych, acz nietożsamyh walorach, mówimy o wariacie oryginału – kolejnej jego wersji. Idąc dalej, miernikiem oceny kopii może być czas jej powstania – mniej lub bardziej zbliżony do oryginału. Na tej osi sytuuje się też problem relacji kopii do oryginału zniszczonego lub zaginionego. W tej sytuacji jej wartość niepomernie wzrasta.

Kolejnym kryterium podnoszenia wartości bądź deprecjonowania kopii może być cel ich wytworzenia. Istnieje ku temu cała gama motywów, od szlachetnych poprzez neutralne, aż po zdecydowanie naganne praktyki fałszerskie. W portrecie króla Jana najpewniej chodzi o funkcję zastępowania oryginału, która różnicuje się na reprezentacyjną (identyczną rolę odgrywały repliki), kolekcjonerską (kopie, a nawet redukcje dzieł oryginalnych kupowane dla dopełnienia zbioru, uzupełnienia luk w aranżacjach stylistycznych itp.) oraz ochronną (gdy oryginał jest szczególnie cenny), powszechnie dyskusowaną we współczesnym muzealnictwie. Tu oczywiście w grę wchodzi wariant pierwszy.

I w tym przypadku omówione powyżej badania, niezależne od zmysłów i subiektywnego mniemania, dają nam rzetelne informacje, potwierdzające intuicję i trafność wycucia historyków sztuki przypuszczających, że obrazy mogły być malowane w tym samym czasie, przez tę samą osobę lub w tym samym warsztacie. Teraz z pełnym przekonaniem możemy stwierdzić, że tak właśnie było. Dodatkowo, uzbrojeni w wyniki analiz, możemy precyzyjniej określić, z jakiego rodzaju kopią mamy do czynienia: w aspekcie podmiotowym – prawdopodobnie ten sam warsztat, lecz różni artyści (wówczas zgodnie z przyjętą nomenklaturą byłaby to kopia, a nie replika warsztatowa), w aspekcie temporalnym – zapewne współczesne sobie. Poglębione studia przynoszą nam jeszcze szczegółowe informacje o użytych materiałach i sposobie budowania obrazów. Dzięki temu zdobywamy cenny materiał porównawczy do przyszłych badań kolejnych wizerunków króla,

38 Por. *ibidem*.

39 Por. J.S. Kęblowski, *Oryginal, replika, kopia, falsyfikat... Refleksje i na temat kilku pojęć historii sztuki*, [w:] *Falsyfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich*, materiały międzynarodowej konferencji naukowej zorganizowanej 21–22 maja 1999 przez Instytut Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego, Oddział Warszawski Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Zamek Królewski w Warszawie, red. J. Miziołek, M. Morka, Warszawa 2002, s. 290–300. Zagadnieniom tym poświęcono dwa seminaria metodologiczne Stowarzyszenia Historyków Sztuki: *O wartości dzieła sztuki*, materiały II Seminarium Metodologicznego SHS, Radziejowice 19–21 maja 1966, Warszawa 1968; *Oryginal, replika, kopia*. Materiały III Seminarium Metodologicznego SHS, Radziejowice 26–27 września 1968, Warszawa 1971.

niezwykle ważny w aspekcie ich atrybucji. Być może z czasem uda się jeszcze ustalić miejsce powstania portretów i zweryfikować kuszącą, lecz niepotwierdzoną tezę o domniemanych korzeniach weneckich.

*

Zarówno w odniesieniu do neuropsychologii, jak i nowoczesnych metod konserwacji przedstawiliśmy jedynie wybrane wnioski z badań. Wystarczy to jednak, aby powziąć marzenie o pewnego rodzaju syntezie wiedzy powstałej w wyniku synergii nauk. Realne staje się pragnienie połączenia ich wysiłków, uzyskania spójnego obrazu, w którym obiektywność współbrzmieć będzie z subiektywnością.

Podobną nadzieję wyrażają filozofowie w odniesieniu do swej dziedziny: „Sądzę, że [...] przyszła synteza zachowa [...] autonomiczność i umysłu, i świata fizycznego. Będzie to możliwe pod warunkiem, że to, co nazywamy dzisiaj fizyką, przekształci się w taką ogólną teorię świata, która nie będzie musiała posługiwać się kategorią przestrzenności (czy też rozciągłości). [...] Żaden z filozofów, od Platona do Husserla, broniących autonomii (tzn. nie fizyczności) umysłu, nie był w stanie wskazać na element, który by zrozumiale łączył umysł ze światem fizycznym. Taki element musi jednak istnieć i od kogóż mielibyśmy oczekiwać jego odkrycia, jeśli nie od przyszłej ogólnej teorii świata. Jest to jednak tylko przypuszczenie na temat czekającej nas syntezy. Ale czy wielokrotnie w dziejach rozumu nie okazywało się, że jest on w stanie przekroczyć wszystko to, co każdorazowo można sobie wyobrazić?”⁴⁰. Tożsame dążenia przyświecają przedstawicielom innych nauk. Może zresztą już niedługo powstanie upragniona „teoria wszystkiego”, może ziści się „sen o teorii ostatecznej”? Oto z pewnością poczyniliśmy krok we właściwym kierunku.

Wszystkie twarze króla – zapowiedź programu badawczego

Wobec tak obiecujących wyników nowoczesnych badań fizykochemicznych obrazów, historycy sztuki i konserwatorzy Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie wystąpili z inicjatywą rozpoczęcia nowego interdyscyplinarnego projektu badawczego, koncentrującego się na portretach króla Jana III przechowywanych w Muzeum, a w kolejnym etapie na wizerunkach władcy z innych muzeów w Polsce i za granicą, o których dowiadujemy się w ramach kwerendy nakierowanej na zdobycie wiedzy o rozproszonych po Europie (i świecie) sobiescianach. Celem tego przedsięwzięcia będzie ustalenie lub weryfikacja atrybucji, datowań i miejsc powstania portretów, jak najpełniejsze przesłedzenie ich proveniencji i historii oraz próba wiarygodnej klasyfikacji. Zasadniczą częścią działań stanie się tutaj identyfikacja warsztatów malarskich artystów pracujących na zlecenie dworu króla Jana III, jak również zebranie materiału porównawczego dotyczącego technik malarskich stosowanych przez tych malarzy.