

Agnieszka Skrodzka

PORTRET LUDWIKI KAROLINY Z RADZIWIŁŁÓW SYMBOLIKA ATRYBUTÓW A DATOWANIE WIZERUNKU *

W 2005 r. do zbiorów Zamku w Kórniku wrócił po 68. latach portret Ludwika Karoliny z Radziwiłłów (olej, płótno, 90,5 x 72,5 cm). Obraz ten, zakupiony do Kórnika w 1860 r. w Berlinie przez Tytusa Działyńskiego, został w 1937 r. oddany do konserwacji na Zamek Królewski w Warszawie, skąd nie wrócił przed wybuchem II wojny światowej. Uznany za zaginiony, w czasie wojennej zawieruchy był przechowywany w stołecznym Muzeum Narodowym. Przebywał tam aż do niedawna. Rozpoznany przez Barbarę Dolczewską jako własność Zamku kórnickiego szybko trafił na pierwotne miejsce¹. Omawiany obraz zajmuje wyjątkową pozycję w polskim nowożytnym malarstwie portretowym. Jest to jeden z piękniejszych wizerunków arystokratek związanych z naszym krajem. Wśród badaczy istnieje pewność co do tożsamości portretowanej osoby. Niestety, nie udało się ustalić, kim jest autor płótna, przypuszczając jedynie, że artysta pochodził z Gdańska lub Królewca. Na podstawie analizy formalnej wykazywano związki stylowe z malarstwem holenderskim². Proponowaną datę powstania portretu (1680 r.) oparto jednak wyłącznie na podstawie domniemanego wieku przedstawionej osoby oraz na przypuszczeniu, iż

stanowił on podarunek z okazji zaręczyn dla pierwszego narzeczonego Radziwiłłówny – Ludwika Hohenzollerna. Poniższe rozważania, poświęcone jedynie zagadnieniom ikonograficznym, mają stanowić próbę bardziej dokładnego określenia czasu powstania portretu.

Wyobrażoną na konterfekcie osobę identyfikuje zaledwie częściowo zachowany napis na blejtramie: „Lud: Car: RADZIVILIA: D [...]”. Porównanie modelki ze znanymi jej wizerunkami z epoki³ pozwala przyjąć, iż ukazana na płótnie kórnickim młoda kobieta to rzeczywiście Ludwika Karolina (1667-1695), jedyna córka Bogusława Radziwiłła, koniuszego Wielkiego Księstwa Litewskiego i gubernatora Prus Książęcych, z protestanckiej linii książąt na Birzach i Dubinkach. Księżniczka wczesnie straciła oboje rodziców – miesiąc po narodzinach dziewczynki zmarła jej matka, zaś ojciec odumarł ją, gdy miała dwa lata. Po ich śmierci Ludwika Karolina dorastała w Królewcu na dworze Fryderyka Wilhelma, elektora brandenburskiego. Zgodnie z zaleceniem ojca Radziwiłłówny, w jej kształceniu kładziono nacisk między innymi na rozwój duchowy i religijny, wychowując ją w przywiązaniu do kalwinizmu⁴. O rękę dziedziczki wielkich dóbr rychło

* Dziękuję Piotrowi Jamskiemu za cenne uwagi odnośnie tego tekstu.

zaczęli ubiegać się liczni konkurenci. Już pod koniec 1680 r. odbyły się zaręczyny niespełna czternastoletniej księżniczki z zaledwie rok od niej starszym Ludwikiem Hohenzollernem, synem elektora brandenburskiego, opiekuna Radziwiłłówny. Po ślubie w styczniu 1681 r. para zamieszkała w Berlinie. W marcu 1687 r., po sześciu latach trwania małżeństwa, młodo i bezdzietnie zmarł margrabia Ludwik. Dwudziestoletnia wdowa natychmiast stała się obiektem zainteresowania wielu kandydatów do jej ręki. Zgodnie z obowiązującym wśród ewangelików zwyczajem rocznego pozostawania w stanie bezzennym po śmierci małżonka⁵, dopiero w lipcu następnego roku w Berlinie doszło do zaręczyn z królewiczem Jakubem Sobieskim. Ostatecznie jednak, 10 sierpnia 1688 r., Ludwika po raz wtóry związała się węzłem małżeńskim z katolikiem, Karolem Filipem Neuburskim⁶. Zmarła siedem lat później przy urodzeniu czwartego dziecka.

Na omawianym portrecie dama została ukazana w ujęciu do bioder, w zwrocie $\frac{3}{4}$ w lewo. Ubrana jest w suknię według obowiązującej wówczas mody francuskiej⁷ – z dużym dekoltem i bufiastymi rękawami, z upiętym na ramionach gronostajowym płaszczem. Jasne włosy dziewczyny, ufryzowane w sprężyste loczki, okalają pulchną twarz opadając na czoło i skronie; z upiętych z tyłu głowy gęstych pukli spływają na ramiona skręcone pasma włosów. Na obliczu modelki brakuje kokieteryjnego uśmiechu, charakteryzującego zwykle twarze portretowanych kobiet. Na jej ustach widoczny jest zaledwie cień uśmiechu, sama zaś dziewczyna poważnie i jakby w lekkiej zadumie spogląda na widza. W spojrzeniu tym widać dojrzałość, która dziwnie kontrastuje z jej młodym wiekiem.

Z lewej strony postaci przedstawiono roślinę zasadzoną w donicy, o wąskich i długich liściach, a kwitnącą białymi, delikatnymi kwiatkami. Dama trzyma w lewej ręce, prawdopodobnie przed chwilą urwaną, okrytą kwieciem łodygę, dwoma palcami prawej dłoni ujmując drugą, jakby w zamiarze jej zerwania. Malarz przedstawił arystokratkę pośród nocnej scenerii, na co wskazuje wyobrażony po lewej stronie księżyc w pełni, częściowo przysłonięty ciemnymi, skłębionymi chmurami. Tarcza Srebrnego Globu rzucająca blask na obłoki stanowi tło i jednocześnie oświetlenie dla rośliny. Obecność kwiatu w donicy, a także fragment ukrytego w głębi drzewa sugeruje, iż być może dziewczyna znajduje się we wnętrzu ogrodowej altany lub na tarasie pałacu, którego okryta mrokiem ściana zamyka kompozycję z prawej strony obrazu.

Subtelna i pełna naturalnego wdzięku uroda modelki nie służy próbom określenia dokładnego czasu powstania wizerunku. Jej delikatne, dodatkowo wyidealizowane tu rysy⁸ są na poły rysami nastoletniego dziewczęcia i młodej kobiety. Również niewystarczające w tym względzie wydaje się ustalenie daty namalowania płótna na podstawie informacji o zaręczynach z Ludwikiem Hohenzollernem w 1680 r. Margrabina brandenburska już kilka lat później wyszła ponownie za mąż. Także i te zaręczyny były okazją do zamówienia i podarowania portretu. Czas namalowania wizerunku należy zatem ustalić na podstawie innych przesłanek.

Na obrazie uwagę przykuwa kwiat niespotykany na innych polskich kobiecych nowożytnych konterfektach. Roślina została zaprezentowana w sposób, który pozwala dopatrywać się ukrytego w niej symbolicznego przekazu. Artysta ukazał kwiat jako

rosnący w donicy, nie zaś jako trzymany w dłoni, co było zdecydowanie bardziej powszechnym sposobem prezentacji podobnego atrybutu przez portretowanych płci obojga. Po drugie, zastanawia także bardzo dokładne wyobrażenie rośliny. Każe ono przypuszczać, iż autor portretu malował najpewniej z natury. Tak precyzyjne przedstawienie określonego gatunku również sugeruje, że są z nim związane pewne szczególne treści. Dotychczas badacze upatrywali w białych kwiatach aluzji do czystości i niewinności młodej damy⁹. Jednak ze względu na wyżej wymienione uwagi spróbujmy zakwestionować przypominane ustalenia i zastanowić się, jakie treści ów oryginalny atrybut ewokował w ikonografii w okresie powstania płótna.

Ukazany obok Ludwika Karoliny kwiat został przez Wandę Drecką zidentyfikowany jako tuberoza¹⁰. Tuberoza (tuberoza wonna, tuberoza bulwiasta, łac. *Polianthes tuberosa*) to pochodząca z Meksyku bylina z rodziny agawowatych (łac. *Agavaceae*). Jej lejkowatego kształtu kwiaty – białe, woskowo-białe lub z zewnątrz zaróżowione – charakteryzują się niezwykle mocnym i zmysłowym zapachem, wydzielanym również po zerwaniu¹¹. Silna woń tuberozy mogła ponoć przyprawić o ból głowy, a słabsze osoby nawet – jak sądzono – o utratę życia¹². Ta delikatna, wrażliwa na mróz roślina kwitnie stosownie do zasadzenia cebulek – hodowane w warunkach szklarniowych kwiaty otwierają się nawet w maju, choć właściwy okres kwitnienia przypada na miesiące letnie¹³.

Tuberoza nie była znana w Europie w średniowieczu. Na Stary Kontynent została sprowadzona dopiero przez Hiszpanów w epoce odkryć geograficznych. W miejscu

swego pochodzenia była uprawiana przez Azteków jako roślina ozdobna oraz wykorzystywana jako przyprawa, m.in. był to środek nadający szczególnego aromatu kakao¹⁴. Wielkim miłośnikiem tuberozy był interesujący się żywo botaniką Ludwik XIV. W 1672 r. ów monarcha kazał sprowadzić do ogrodów wersalskich 10 tysięcy tuberoz uprawianych wówczas w Prowansji, a przywiezionych z Meksyku w 1629 r. Kwiaty przetransportowano w tak ogromnych ilościach, gdyż król-Słońce życzył sobie, by ich intensywna i słodka woń unosiła się w całym ogrodzie¹⁵. Tuberozę uprawiano także w Rzeczypospolitej, w ogrodach botanicznych króla Jana Kazimierza w Warszawie. Znano ją wówczas pod nazwą *Hyacinthus tuberosus* lub *Hyacinthus Indicus tuberosus*¹⁶. Pod koniec XVIII i na początku XIX stulecia w Polsce tuberozę hodowano w „niektórych zabawnych ogrodach”¹⁷, w specjalnych, przystosowanych do tego naczyniach, chroniących przed mrozem¹⁸. Ów egzotyczny kwiat był bardzo modny zwłaszcza w 2. poł. XIX w.¹⁹. W Polsce funkcjonował wówczas także pod nazwą *hiacyntu japońskiego*²⁰, choć już w 1601 r. do rośliny przypisano określenie *tuberosa*, a w 1737 r. Karol Linneusz opisał gatunek *Polianthes tuberosa* w *Genera Plantarum*²¹.

Nowinki roślinne przywożone z Nowego Świata przyczyniły się znacznie do wzrostu zainteresowania botaniką na Starym Kontynencie²². Importowane okazy rozpowszechniły się początkowo w ogrodach botanicznych i wśród kolekcjonerów roślin. Ich sadzonki były niezwykle kosztowne i stać na nie było wyłącznie najbogatszych, stąd w ogrodach traktowano je niemal jak obiekty kolekcjonerskie. W epoce nowożytnej zainteresowanie roślinami z odległych krain zyskało oddźwięk również w żywo rozwijającej

się wówczas emblematyce. Podobnie sprawa się miała z egzotycznym kwiatem tuberozy, który już w drugiej połowie XVII wieku (a może nawet i wcześniej) był umieszczany w podręcznikach emblematycznych. W wydanej w tym czasie księdze Henriego Offelena *Devises et emblèmes anciens* tuberozę ukazano w sposób, w jaki jest ona zaprezentowana na portrecie Ludwika Karoliny, czyli zasadzoną w donicy i kwitnącą kilkoma drobnymi kwiatkami. Emblemat ópatrzono lemmą *Diarii omnes* z opisem *Eine Blume Tuberosa genannt*, tym samym wpisując go do bogatego zbioru nowożytnych motywów wanitatywnych²³. Z tego względu można przypuszczać, że omawiany wizerunek prawdopodobnie powstał dopiero po śmierci pierwszego męża margrabiny, Ludwika Hohenzollerna, zaś tuberoza stanowi subtelną aluzję do tego wydarzenia. Być może fakt ów został dodatkowo podkreślony przez malarza wymownym gestem damy, która najwyraźniej przed chwilą zerwała jedną z kwiecistych łodyg²⁴.

Interesujące, że ta amerykańskiego pochodzenia roślina, przeciwnie niż wskazywałaby na to cytowana lemma, kwitnie dłużej niż jeden dzień. Nawet po ścięciu i wstawieniu do wody kielichy pozostają otwarte od siedmiu do dziesięciu dni. Wanitatywnych skojarzeń można by zatem upatrywać w fakcie płacenia zapewne sporych sum za sprowadzane z daleka cebulki. Okazuje się jednak, że w tym wypadku było inaczej.

Odnajdywane przez Europejczyków na terenach obu Ameryk egzemplarze flory i fauny dawały symbolografom wiele swobody interpretacyjnej, gdyż najczęściej nie istniała żadna tradycja w tłumaczeniu ich symbolicznego sensu²⁵. Roślinom wyobrażanym

w podręcznikach emblematycznych przydawano zatem nowe znaczenia lub takie, które wiązano z innymi, znanymi na kontynencie gatunkami. Często było to uwarunkowane ograniczoną specjalistyczną wiedzą autorów tych zbiorów, bo nie opartą o autopsję, stąd nierzadko przytaczane fakty dotyczące świata natury mijały się z prawdą²⁶.

Jedną z roślin, która w XVI- i XVII-wiecznej ikonografii miała symbolizować znikomość życia ludzkiego, był *hemerocallis* - liliowiec ogrodowy. Jest to bylina przypominająca z wyglądu lilię, lecz pochodząca z rodziny liliowcowatych (*Hemerocallidaceae*). Etymologia łacińskiej nazwy od greckich słów oznaczających *dzień* (gr. *heméra*) i *piękny* (gr. *kalós*), wskazuje na ciekawostkę dotyczącą egzystencji tej rośliny: poszczególne kielichy po zakwitnięciu są otwarte tylko jeden dzień. Kwiaty zamykają się również szybko po ścięciu, stąd nie mogą być wykorzystywane do wazonów czy bukietów. To właśnie *hemerocallis*, zwany również lilią leśną (*lilium sylvestre*)²⁷, pojawiał się w pierwszych „roślinnych” księgach emblematycznych, opisany lemmą *Diarii omnes*²⁸. Oznaczać miał życie ludzkie (*vita humana*) oraz piękno ludzkie (*pulchritudo humana*), które jest szybko przemijające, nietrwałe i kruche²⁹. Treści wanitatywne przypisywano wówczas również lilii, o której już Horacy w *Pieśniach* pisał jako o *breve lilium*³⁰. Najpewniej ze względu na podobieństwo kształtu kwiatów oraz równowąskich liści lemmę zaczęto przypisywać także tuberozie.

Jeśli chodzi o kolor jej kwiatów, to nie należy również zapominać, iż w ikonografii biel to nie tylko aluzja do czystości i niewinności, ale i do śmierci³¹. Jak wiadomo, kwiat - już biblijny symbol krótkości i marności życia ludzkiego - stanowił motyw popularny

w nowożytnej sztuce sepulkralnej oraz element tzw. martwych natur wanitatywnych. Jednym z wielu egzemplarzy roślin umieszczanych w tych symbolicznych bukietach była także tuberoza³². Jako zasadzona w donicy pojawia się ona także na płótnie hiszpańskiego malarza Tomasa Yepesa, obok trzech innych roślin³³ (alegoria etapów życia ludzkiego?). W ten sposób wyobrażony kwiat być może stanowił symbol życia ludzkiego, nad którym protekcję sprawuje Boski Ogrodnik³⁴. Tuberoza, jak wyżej wspomniano, częstokroć była kojarzona z hiacyntem, stąd również od niego mogła przejąć konotacje wanitatywne³⁵.

Na interesującym nas portrecie Ludwika Karolina nie została jednak sportretowana w stroju wdowim, którego noszenia wymagano od żony po śmierci małżonka³⁶. Można stąd wnosić, iż wizerunek powstał w rok po zejściu margrabiego Ludwika, czyli po okresie żałoby, prawdopodobnie między majem a lipcem 1688 r. Wiadomo jednak, iż w praktyce nierzadko bardzo szybko zawierano małżeństwa powtórne (zwłaszcza gdy w grę wchodził mariaż korzystny); wdowy były swatane nawet tydzień po zgonie męża³⁷. Na istnienie zwyczaju zamawiania portretów po śmierci małżonka być może wskazują również wizerunki Katarzyny Mogilnickiej (koniec XVII w.) i Franciszki Załuskiej (1. poł. XVIII w.). Oba płótna prezentują damy ukazane w otoczeniu atrybutów prawdopodobnie wanitatywnych, tj. bukiet z maków i pszenicy czy przeciętej na pół cytryny, zestawionych z kwiatem pomarańczy – symbolem narzeczeństwa lub małżeństwa³⁸.

Niewykluczone także, iż prezentacja egzotycznego kwiatu mogła być również związana z typową dla nowożytnych elit europejskich ciekawością

świata, zwłaszcza tego nowo odkrywanego³⁹. Wiadomo, iż zainteresowanie kuriozami było bliskie Radziwiłłom birzańskim, którzy z pasją gromadzili rzadkie przedmioty, w tym także egzotyczne okazy roślin i innych naturalii. Ludwika Karolina natomiast odziedziczyła po swym ojcu skrzynię wypełnioną różnymi osobliwościami⁴⁰. Można więc przypuszczać, że wizerunek z tuberozą jest również wyrazem tego typu upodobań.

Szczególne znaczenie oryginalnego kwiatu dla symbolicznej wymowy portretu podkreśla księżyc. Jego wyeksponowanie poprzez nadanie mu znacznych rozmiarów potwierdza, iż artysta przydał także i jemu konotacje symboliczne. Atrybut ten należy odczytać w kontekście treści ewokowanych przez tuberozę, na co wskazuje zestawienie na płótnie obu elementów. Księżyc, również symbol niestałości⁴¹, jest tu prawdopodobnie znakiem przedwczesnej śmierci, co ilustruje emblemat *At cito deficit* reprezentowany przez miesiąc w pełni⁴². Jest to zatem kolejna – jak się wydaje – aluzja do zgonu młodego męża Ludwika. Ciekawym nawiązaniem do ukazanego tu nocnego *entourage'u* jest także niemieckie określenie tuberozy obok *Tuberose*, kwiat zwany jest również *Nachthyazinthe*⁴³. Owa nazwa odnosi się do szczególnej właściwości kwiatów tej rośliny, które kwitną po zmierzchu i wtedy najbardziej intensywnie rozczają swój zapach.

W odczytywaniu treści ukrytych w portrecie być może należy także wziąć pod uwagę religijne zaangażowanie Ludwika Karoliny, o której wiadomo, iż była gorliwą kalwinką⁴⁴. Zamówienie wizerunku prezentującego nie tylko osobę portretowaną, ale i treści wanitatywne, było zgodne z zaleceniem Kalwina, by dzieło sztuki służyło

objawianiu prawd religijnych⁴⁵. Temat krótkości życia ludzkiego był natomiast głównym przedmiotem refleksji pisarzy kościołów reformowanych⁴⁶ i jako taki mógł stanowić źródło inspiracji dla zleceniodawczyni.

Jak już wspomniano, w polskim nowożytnym malarstwie portretowym nie jest znany wizerunek analogiczny do omawianego, tj. ukazujący damę z kwiatem tuberozy w donicy. Istnieje jednak podobny pod tym względem konterfekt niemieckiej księżniczki Wilhelminy Karoliny Brandenburg-Ansbach pędzla Johanna Carla Zierla (1704 r.)⁴⁷ Portret prezentuje damę ukazaną w ujęciu do bioder, ubraną w wydekoltowaną suknię o obcisłym gorsie i bufiastych rękawach oraz w płaszcz podbity gronostajowym futrem. Księżniczka zwrócona jest w lewą stronę w kierunku donicy, z której wyrasta roślina o kilku liściach lancetowatego kształtu. Wilhelmina opiera prawą dłoń o krawędź donicy, w lewej zaś trzyma urwaną zapewne przed chwilą gałązkę okrytą subtelnymi kwiatkami. Zarówno charakterystyczny kształt liści jak i kwiatów potwierdza, iż przedstawiona roślina to także tuberoza⁴⁸.

Przedstawiona na obrazie arystokratka, również protestantka, osierociona w wieku trzynastu lat wychowywała się w Saksonii na dworze elektora brandenburskiego Fryderyka i jego żony Zofii Szarlotty⁴⁹. Inteligentna i doskonale wykształcona, a ponadto i bardzo piękna, stanowiła świetną partię dla najwyższych sfer Europy. W 1704 r. o jej rękę ubiegał się król hiszpański Karol III, późniejszy cesarz niemiecki. Warunkiem, jaki wówczas postawiono księżniczce, była konwersja na katolicyzm. Po przestudiowaniu zasad rzymsko-katolickiego wyznania, Wilhelmina

uznała je za nie do przyjęcia i zrezygnowała z małżeństwa. Tym samym zdobyła sobie wielkie uznanie wśród protestantów w Europie, zaś cnota, jaką się wykazała, zwróciła uwagę elektora hanowerskiego, który od tej pory ubiegał się o jej rękę dla swego syna, Jerzego Augusta⁵⁰. W rezultacie, w 1705 r. księżniczka wyszła za syna elektora, ostatecznie i tak zostając królową w 1727 r. W tym bowiem roku jej małżonek został koronowany na władcę Wielkiej Brytanii i Irlandii i zasiadł na tronie jako Jerzy II.

Omawiany portret powstał w związku ze wspomnianymi planami małżeństwa Wilhelminy z królem hiszpańskim⁵¹. Odpowiedź na pytanie o symbolikę atrybutu towarzyszącego modelce pozwala jeszcze bardziej precyzyjnie określić okoliczności namalowania wizerunku. Również i tutaj przedstawienie konkretnego gatunku rośliny z pewnością nie jest przypadkowe i najprawdopodobniej zostało podyktowane treściami symbolicznymi, przypisywanymi tuberozie w tradycji ikonograficznej. Nawiązanie do wspomnianego emblematu *Diarii omnes* przypuszczalnie odnosi się do rezygnacji z korony i wskazuje na stosunek portretowanej do złożonej jej propozycji. Dama, trzymając w ręce urwany kwiat, wydaje się jednoznacznie dawać widzowi do zrozumienia, że władza królewska oraz związane z nią splendory są krótkotrwałe i są „marnością tego świata”. Ona zaś sama znacznie bardziej nad nie przekłada wierność wierze ojców, w której została wychowana.

Opisane wyżej okoliczności powstania portretu niemieckiej księżniczki mogą potwierdzać, iż w owym czasie kwiatowi tuberozy przypisywano treści wanitatywne. Nie sposób jednak stwierdzić, z którego zbioru emble-

matycznego mógł skorzystać zarówno Johann Carl Zierl, jak i autor wizerunku kórnickiego. Czy była to wspomniana księga Henriego Offelena *Devises et emblèmes anciens*? Trudno powiedzieć, choć pojawienie się tej samej egzotycznej rośliny na portretach dwóch młodych arystokratek, ukazanej w podobnym ujęciu, przedstawionej w zbliżonym okresie, skłania do ostrożnego wyciągnięcia podobnego wniosku⁵². Ponadto, gatunek *Polianthes* często pojawiał się w północnoniemieckich florilegiach⁵³, co być może jest wskazówką do szukania autora wizerunku Ludwiki Karoliny również w kręgu tamtejszych malarzy. Na podstawie powyższych rozważań można bowiem przyjąć, że konterfekt Ludwiki Karoliny, powstały jak się wydaje po śmierci jej pierwszego męża, został namalowany w ówczesnym miejscu zamieszkiwania arystokratki, czyli w Berlinie. Tam też najpewniej przebywał przez następnych 170 lat i tam też – przypomnijmy – został zakupiony przez Tytusa Działyńskiego⁵⁴.

W konkluzji należy jeszcze raz podkreślić wyjątkowość portretu

Ludwiki Karoliny, ze względu na przedstawiony rodzaj atrybutu. Nie udało mi się odnaleźć przesłanek wskazujących na ambiwalentne znaczenie kwiatu tuberozy w omawianym okresie, (charakteryzujące w ikonografii nowożytnej przecież wiele roślin), co może potwierdzać słuszność przedstawionych wywodów. Uwzględnienie symboliki tuberozy, jaka w tym czasie funkcjonowała w tradycji ikonograficznej za sprawą podręczników emblematycznych, każe związać wizerunek ze śmiercią pierwszego męża margrabiny i datować go na 1687 lub też 1688 rok. Jak próbowano wykazać, zestawienie rzeczonożego atrybutu z tym konkretnym wydarzeniem z życia portretowanej, mogło o wiele bardziej precyzyjnie wskazać czas powstania wizerunku, niż określanie go na nader kruchych podstawach, takich jak orientacyjny wiek modela. Podjęte tu rozważania natury ikonograficznej pozwoliły również na dotknięcie sprawy autorstwa obrazu kórnickiego. Jednak kwestia ta, wyłączona z niniejszych refleksji, ciągle pozostaje ważniejszym postulatem badawczym dotyczącym omawianego wizerunku.

- 1 B. Dolczewska, *Zaginiony portret Ludwika Karoliny Radziwiłłówny*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej”, 2005, z. 25, s. 117-122, gdzie zestawiona literatura dotycząca portretu, s. 121-125.
- 2 M. Ochnio, *Ludwika Karolina Radziwiłłówna*, w: *Gdzie wschód spotyka zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576-1763*, katalog wystawy, pod red. J. Malinowskiego, Warszawa 1993, s. 354, nr kat. 153.
- 3 Zob. medal Jana Höhna, miedzioryty Levina Zeinmana oraz Pietera van Gunsta, które reprodukuje Dolczewska, op. cit., po s. 26. O medalu D. Rapnicka, w: *Portrety osobistości polskich znajdujące się w pokojach i w galerii w pałacu w Wilanowie*, pod red. S. Kozakiewicza, Warszawa 1967, s. 344, nr kat. 399. Zob. również rycinę Hirsza Leybowicza; *Katalog portretów osobistości polskich i obcych w Polsce działających*, t. 3, pod red. H. Widackiej, Warszawa 1992, s. 77-78; t. 6: ilustracje, oprac. H. Widacka, pod red. A. Ozimek, Warszawa 1997, s. 354, nr kat. 3. 3045.
- 4 T. Wasilewski, *Ludwika z Radziwiłłów Karolina*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 18, pod red. E. Rostworowskiego, Wrocław 1973, s. 110-112. Zob. też U. Augustyniak, *Instrukcja Bogusława Radziwiłła dla opiekunów jego córki, Ludwika Karoliny*. (Przyczynek do edukacji młodej ewangeliczki w końcu XVII wieku), „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, 1991, t. 36, s. 215-235. Zob. też eadem, *Wychowanie młodych Radziwiłłów na dworze birzańskim w XVII wieku*, w: *Od narodzin do wieku dojrzałego. Dzieci i młodzież w Polsce*, cz. 1, *Od średniowiecza do wieku XVIII*, pod red. M. Dąbrowskiej, A. Klondera, Warszawa 2002, s. 140, 141.
- 5 J. Jelińska, „Sarmacki” wizerunek szlachcica-ewangelika w „Postylli” Krzysztofa Kraińskiego, Warszawa 1995, s. 53.
- 6 Wasilewski, op. cit., s. 112. Na ten temat A.Z. Helcel, *O dwukrotnym zamęczeniu Xiężniczki Ludwika Karoliny Radziwiłłówny i wynikłych ztąd w Polsce zamieszkach*. Przyczynek do dziejów panowania Jana III, Kraków 1857, zwłaszcza s. 32-47.
- 7 Zob. A. Sieradzka, *Malowane klejnoty. Biżuteria Polek w 2. połowie XVII wieku w świetle ikonografii portretowej*, w: *Biżuteria w Polsce. Amulet – znak – klejnot*, materiały sesji SHS, pod red. K. Kluczajd, Toruń 2003, s. 51-55, o biżuterii na portrecie Ludwika Karoliny s. 53.
- 8 Damie skrócono nos, przybliżając jej rysy barokowemu ideałowi urody kobiecej; zob. Kuchowicz, *Człowiek polskiego baroku*, Łódź 1992, s. 272.
- 9 Dolczewska, op. cit., s. 123; Ochnio, op. cit., s. 354.
- 10 W. Drecka, *Wystawa polskiego portretu XVII i XVIII wieku*, Łowicz 1962, s. 10. Spostrzeżenie Dreckiej potwierdziła pani Dorota Szubierajska (Ogród Botaniczny UW) oraz Małgorzata Żebrowska (SGGW), którym dziękuję za okazaną pomoc. Myliła się w tym względzie Janina Ruszczyćówna, która określiła kwiat jako frezję; *Portret polski XVII i XVIII wieku*, katalog wystawy, pod red. J. Ruszczyćówny, Warszawa 1977, nr kat. 60, il. 31.
- 11 M. Nowiński, *Dzieje roślin i upraw ogrodowych*, Warszawa 1977, s. 329-330.
- 12 K. Kluk, *Dykcjonarz roślinny [...]*, Warszawa 1808, t. 2, s. 209; J. Strumiłło, *Ogrody północne*, t. III, *Ogród ozdobowy [...]*, Wilno 1883, s. 391; *Encyklopedia powszechna*, nakł. S. Orgelbranda, t. 25, Warszawa 1867, s. 678. Zob. też Ł. Gołębiowski, *Domy i dwory [...]*, Warszawa 1830, s. 151.
- 13 *Encyklopedia...*, s. 678; *Wielka encyklopedia roślin*, pod red. C. Brickella, przeł. H. Chmiel, M. Świdzińska, Warszawa 1996, s. 568.
- 14 *Wielka encyklopedia przyrody. Rośliny kwiatowe*, t. 2, przeł. W. Fortuna, D. Metera, T. Waszak, Warszawa 1998, s. 368.
- 15 P. Hobhouse, *Historia ogrodów*, przeł. B. Mierzejewska, E. Romkowska, pod red. K. Śliwy, Warszawa 2005, s. 134, 153, 156, 184.
- 16 M. Bernharo, *Catalogus plantarum tum exoticarum quam indigenarum [...]*, Dantisci 1652, reprint *Królewskie ogrody botaniczne króla Jana Kazimierza w Warszawie oraz systematyczny spis roślin tamże hodowanych*, oprac. J. Rostafiński, Kraków 1928, s. 14, nr 230, s. 29, nr 1114, oraz s. 67.
- 17 Chodzi o ogrody urządzone na sposób włoski, francuski lub angielski, o alejkach wysadzanych kwiatami. Odróżniano je od ogrodów użytkowych, w których zakładano warzywniki, sady, winnice itp.; Gołębiowski, op. cit., s. 146.
- 18 Kluk, op. cit., s. 209.
- 19 Nowiński, op. cit., s. 330.
- 20 E. Majewski, *Słownik nazwisk zoologicznych i botanicznych polskich [...]*, t. 2, Warszawa 1894, s. 613.
- 21 C. Clusi, *Rariorum plantarum historia*, Antverpiae 1601, s. 176, gdzie pojawia się pod nazwą *Hyacinthus Indicus tuberosa radice*; C. Linnaeus, *Genera Plantarum [...]*, Parisiis 1743, s. 115, nr 323.
- 22 Zob. A. Tapié, *Le sens caché des fleurs. Symbolique et botanique dans la peinture du XVII^e siècle*, Paris 1997, s. 107-108.
- 23 D. de la Feuille, H. Offelen, *Devises et Emblèmes Anciens & Modernes tirées des plus célèbres Auteurs [...]*, Augsbourg 1697, s. 31, nr 9. Dzieło to zostało wydane po raz pierwszy w Amsterdamie w 1691 r. i było niezwykle popularne na przełomie XVII i XVIII w., o czym świadczy jego aż pięciokrotne wznawianie w przeciągu dziewięciu lat; J. Landwehr, *German Emblem Books 1531-1888. A Bibliography*, Utrecht 1972, s. 113.

- 24 Uwagi jedynie zasygnalizowane w: A. Skrodzka, *Motywy 'vanitas' w polskim portrecie kobiecym w malarstwie epoki nowożytnej. Wybrane przykłady*, „Artifex”, 2005, nr 8, s. 13.
- 25 J. Sokolski, *Słownik barokowej symboliki natury. Tom wstępny. Barokowa księga natury*, Wrocław 2000, s. 158. Wiadomo jednak, że również i Aztecy podkreślali efemeryczny charakter egzystencji kwiatów; *Encyclopédie des symboles. Astrologie, cabale, mythes, nombres, alchimie, divinités et croyances, héros et légendes*, éd. fr. établie sous la dir. de M. Cazenave, trad. F. Périgaut, G. Marie, A. Tondat, Paris 1996, s. 266. Hiszpanie natomiast niekiedy adaptowali meksykańskie nazwy roślin (głównie z dzieł Francisco Hernández), stąd mogli przejąć również symbolikę związaną z niektórymi gatunkami; zob. F.J. Anderson, *An Illustrated History of the Herbals*, New York 1977, s. 244-245.
- 26 Sokolski, op. cit., s. 139; por. P. Choné, *La prière de l'héliotrope*, w: *Flore au paradis. Emblématique et vie religieuse aux XVI^e et XVII^e siècles*, présentation de P. Choné et B. Gaulard, Glasgow Emblem Studies, Vol. 9, Glasgow 2004, s. 211. Zob. także J. Sokolski, *Barokowa 'physica curiosa' i koncepty księgi natury*, w: *Koncept w kulturze staropolskiej*, pod red. L. Ślęka, A. Karpińskiego, W. Pawlaka, Lublin 2005, s. 287-301.
- 27 P. Picinello, *Mundus symbolicus [...]*, t. 1, Coloniae Agrippinae 1681, s. 657-658.
- 28 J. Camerarius, *Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumptorum [...]*, Nuremberg 1593, s. 106. Zob. też *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, hrsg. von A. Henkel, A. Schöne, Stuttgart 1967, s. 308, gdzie wymienione również inne dzieła zawierające emblematy z gatunkiem *hemerocallis*. O roślinach w emblematyce: O. Delenda, *La nature divine sous l'emblème des fleurs*, w: A. Tapié, op. cit., s. 23-24; *Flore au paradis...*, passim. Zanim jednak *hemerocallis* pojawił się w zbiorach emblematów, obecny był we florilegiach np. Hadriana Collaerta (ok. 1589); zob. Z. Waźbiński, *Ut Ars Natura, Ut Natura Ars. Studium z problematyki medycejskiego kolekcjonerstwa drugiej połowy XVI wieku*, Toruń 2000, s. 288.
- 29 Picinello, op. cit., s. 657-658.
- 30 I. Masen, *Speculum imaginum veritatis occultae [...]*, Coloniae 1650, s. 417. Por. L. Brusewicz, *Abraham Mignon, Vanitas*, w: *Ars emblematica. Ukryte znaczenia w malarstwie holenderskim XVII w.*, katalog wystawy, wstęp J. Białostocki, Warszawa 1981, s. 78, nr kat. 11.
- 31 *Encyclopédie...*, s. 265. W niektórych częściach Europy biel aż po w. XIX będzie kolorem żałoby kobiecej; E. Kizik, *Wesele, kilka chrztów i pogrzebów. Uroczystości rodzinne w mieście hanzeatyckim od XVI do XVIII wieku*, Gdańsk 2001, s. 208, 220. Biały kolor szat żałobnych obowiązywał np. we Francji, zob. portret Marii Stuart w białej żałobie, François Clouet, 1561 r., (National Galleries of Scotland, Edinburgh). Zob. też portret angielskiej księżniczki Henrietty Marii Stuart, Bartholomeus van der Helst, 1652 r. (Rijksmuseum, Amsterdam).
- 32 Jan van Huysum, *Martwa natura*, ok. 1720, reprodukcja w: *Holländische und flämische Malerei des 17. Jahrhunderts, Bestandskatalog I*, hrsg. von H. Strutz, Schwerin 1982, s. 75, 104, il. 117, nr kat. 166; F. Scheffler, *Das spanische Stilleben des 17. Jahrhunderts: Theorie, Genese und Entfaltung einer neuen Bildgattung*, Frankfurt a. Main 2000, s. 135.
- 33 Tomas Yepes, *Wnęka w ogrodzie z czterema doniczkami kwiatów*, ok. 1640?, (Houston, kolekcja J. i D. de Menil); Ch. Sterling, *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, przeł. J. Pollakówna, W. Dłuski, Warszawa 1998, s. 10, il. 85.
- 34 Zob. obraz Jana Brueghela Aksamitnego i Hendrika van Balena *Chrystus Ogrodnik*, (Paryż, Musée des Arts décoratifs); Tapié, op. cit., s. 44, 57, nr il. 9. Zob. również obraz Gerarda Dou, *Staruszka podlewająca kwiaty*, 1660-65, (Wiedeń, Kunsthistorisches Museum).
- 35 M. Levi d'Ancona, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Firenze 1977, s. 180; L. Impelluso, *Nature and Its Symbols*, trans. by S. Sartarelli, Los Angeles 2004, s. 90.
- 36 Zob. B. Popiołek, *Kobiety świat w czasach Augusta II. Studia nad mentalnością kobiet z kręgów szlacheckich*, Kraków 2003, s. 135. O stroju wdowim Kizik, op. cit., s. 218-220.
- 37 Popiołek, op. cit., s. 137.
- 38 *Duma i wolność. Obraz szlachty polskiej w dobie baroku*, katalog wystawy, pod red. J. Dziubkovej, Z. Dolczewskiego, K. Kalinowskiego, Poznań 1991, s. 83, nr kat. 23, s. 90, nr kat. 49.
- 39 U. Augustyniak, *Inwentarze mienia radziwiłłowskiego z XVI-XVII wieku jako źródło do historii mentalności i życia codziennego – możliwości badań*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, 2003, t. 51, nr 2, s. 238.
- 40 T. Sulerzyska, *Galerie obrazów i „Gabinety Sztuki” Radziwiłłów w XVII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1961, t. 23, nr 2, s. 87-99; eadem, *Inwentarz...*, s. 267-284.
- 41 C. Ripa, *Ikonomia*, przeł. I. Kania, Kraków 2004, s. 111-112; G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, t. 2, Genève 1958, s. 254.
- 42 Picinello, op. cit., s. 40.
- 43 *Der Grosse Brockhaus*, Bd. 11, Wiesbaden 1957, s. 674. Nazwy tej nie podaje J. Anioł-Kwiatkowska, *Wielojęzyczny słownik florystyczny*, Wrocław 2003, s. 240, nr 5501.
- 44 Wasilewski, op. cit., s. 112. Zob. też U. Augustyniak, *Źródła do badania stosunków wyznaniowych i narodowościowych w Wielkim Księstwie Litewskim XVII w. w Archiwum Warszawskim Radziwiłłów*,

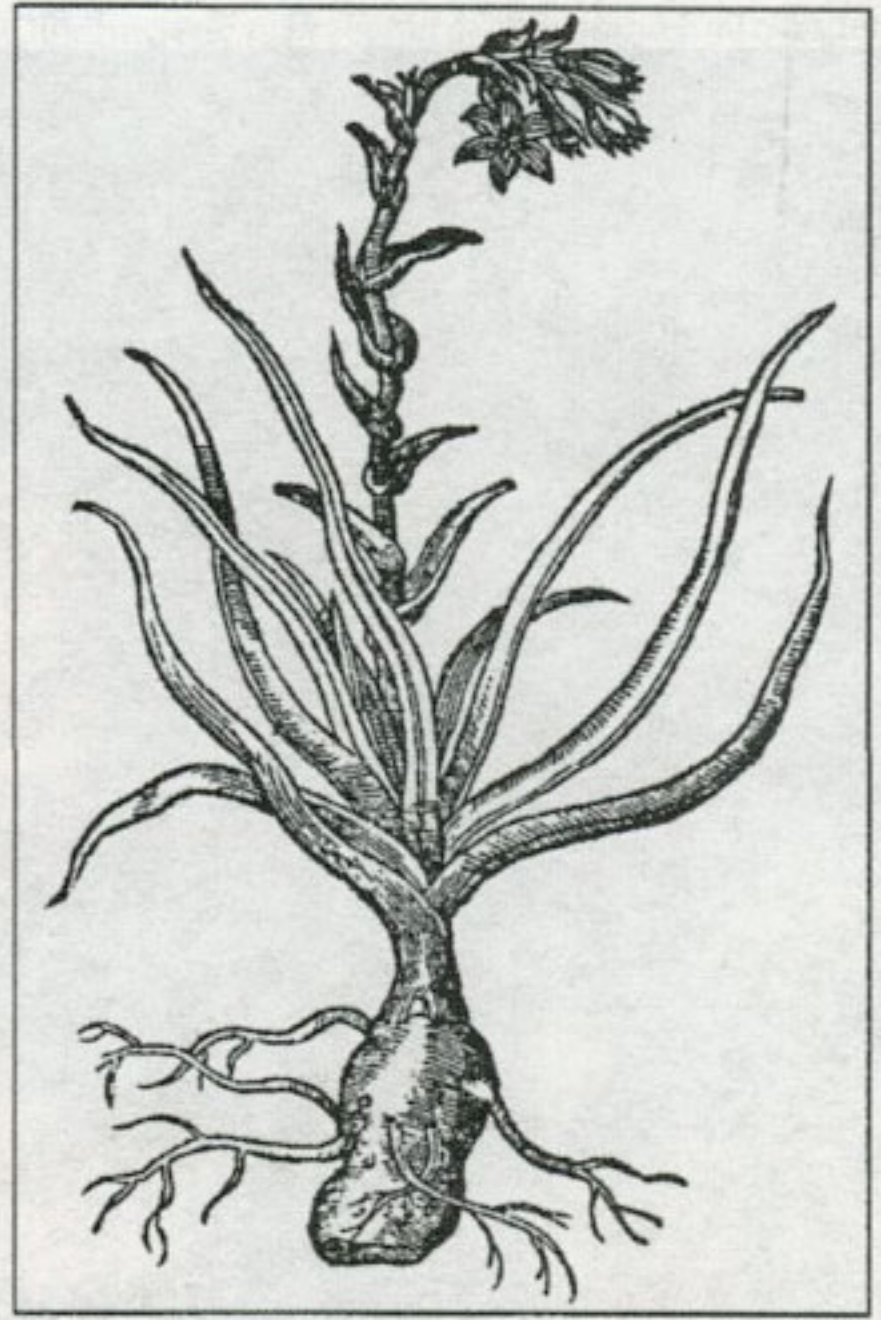
- „Miscellanea Historico-Archivistica”, 1997, t. 7, s. 166; L. Olechnowicz, *Przegląd archiwaliów Radziwiłłów w zbiorach publicznych na Litwie*, „Miscellanea...”, s. 90. O zagadnieniu kobieta w protestantyzmie zob. M. Bogucka, *Gorsza pleć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*, Warszawa 2005, s. 145-161.
- 45 Tapié, op. cit., s. 86.
- 46 A. Nowicka-Jeżowa, *Sarmaci i śmierć. O staropolskiej poezji żałobnej*, Warszawa 1992, s. 22.
- 47 Obraz obecnie w zbiorach Uniwersytetu w Getyndze. Zob. http://images.google.pl/imgres?imgurl=http://www.freundtriesdorf.de/bilder/caroline.jpg&imgrefurl=http://www.freundtriesdorf.de/prinzessin_caroline.html&usg=__8-YLCod7Xd3b9AsMT-DRIG4LQps=&h=200&w=157&sz=7&hl=pl&start=1&um=1&itbs=1&tbnid=yoNn0mSmx4cPcM:&tbnh=104&tbnw=82&prev=/images%3Fq%3DPrinzessin%2BWilhelmine%2BCaroline%2Bvon%2BBrandenburg-Ansbach%26um%3D1%26hl%3Dpl%26client%3Dfirefox-a%26sa%3DN%26rls%3Dorg.mozilla:pl:official%26tbs%3Disch:1 Reprodukacja także w: M. Krieger, *Die ansbacher Hofmaler des 17. und 18. Jahrhunderts*, Ansbach 1966, s. 89-90.
- 48 Ibidem, s. 89-90.
- 49 *The Europa Biographical Dictionary of British Women. Over 1000 Notable Women from Britain's Past*, ed. by A. Crawford et al., London 1983, s. 80.
- 50 *Caroline Wilhelmina Dorothea*, w: *Biographium faemineum. The female worthies; or, Memoirs of... ladies of all ages and nations*, London 1766, za: *British Biographical Index*, Vol. 1, ed. by D. Bank, A. Esposito, London-Melbourne-Munich-New York 1990, s. 326, mf. 202, 1-6; M. Hays, *Female biography*, [b.m.w.] 1803, za: *British...*, mf. 202, 9.
- 51 Krieger, op. cit., s. 90.
- 52 Nie są mi znane inne kompendia ikonograficzne zawierające emblemat z kwiatem tuberozy zasadzonym w donicy. Wiadomo mi tylko o jednym dziele nowożytnym zawierającym emblemat z tuberozą, lecz ukazaną jako wyrastającą z ziemi, z lemmą *A solido proflatur odor*, odnoszącą się do królowej Krystyny Szwedzkiej. Zob. C. Bovio, *Rethoricae suburbanum*, Romae 1676, s. 42, 43, 44, też s. 257, 258. Być może wizerunek Ludwika to także Alegoria Zmysłu Zapachu, odnosząca się tu do cnoty pobożności. Kwestia ta wymaga jednak dalszych badań. Zob. J. Tátrai, L. Lengyel, *Archduke Albert († 1621) on the Catafalque. A Picture of Old-New Acquisition*, „Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts”, 2008, nr 108-109, s. 85, przyp. 17.
- 53 W. Blunt, *The Art of Botanical Illustration*, London 1950, s. 126.
- 54 Nie byłby to więc wizerunek nieznaney z imienia księżniczki Radziwiłłowny, który w 1694 r. znajdował się w zbiorach Jana III w Żółkwi, co sugerowała W. Drecka, *Na tropach obrazów ze zbiorów Jana III Sobieskiego*, „Studia Wilanowskie”, 1977, I, s. 142-143.



Malarz nieznany, *Ludwika Karolina*, 1688 r., Biblioteka Kórnicka, fot. Zdzisław Nowakowski



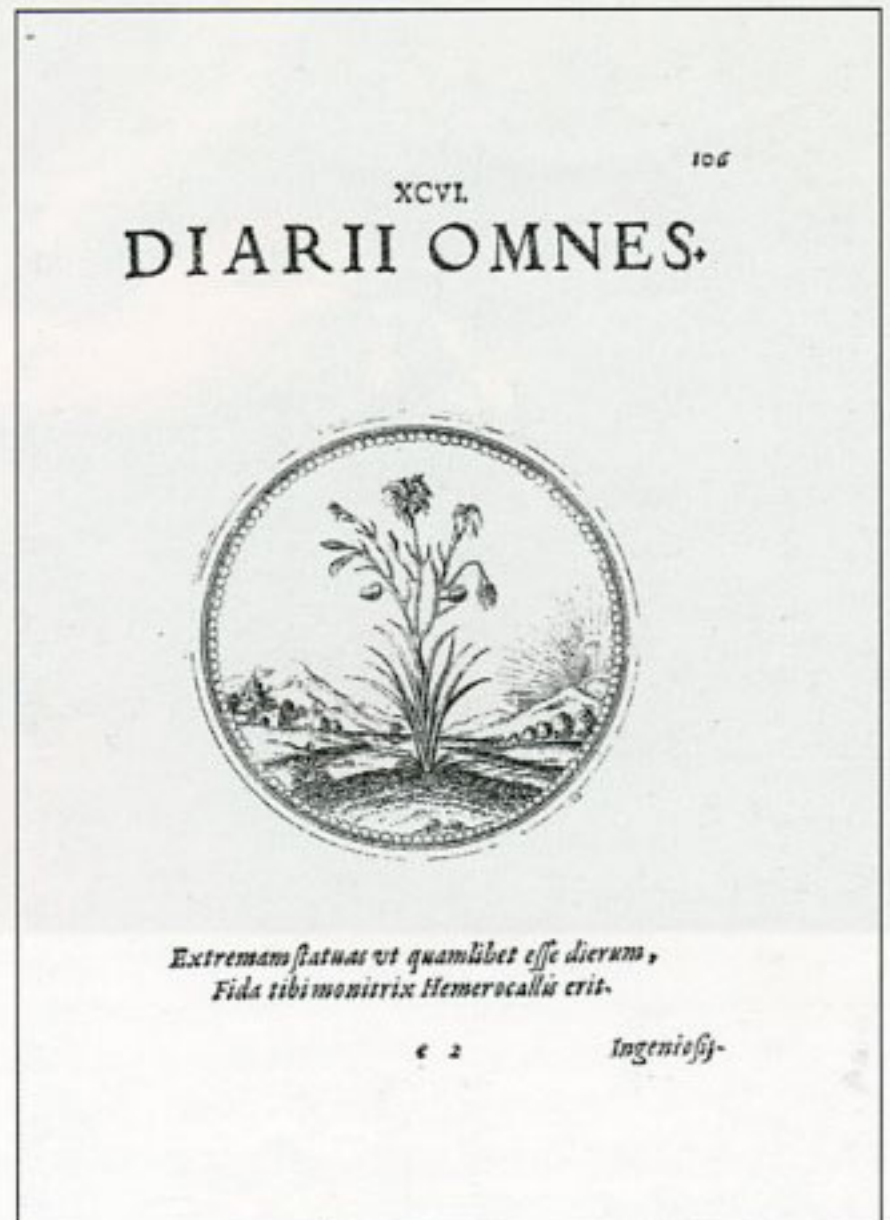
Kwiat tuberozy, fot. ze zbiorów autorki



Carolus Clusi, *Hyacinthus Indicus tuberosa radice*, 1601.



Emblemat *Diarii omnes*, 1697. Wg de la Feuille, Offelena



Emblemat *Diarii omnes*, 1593. Wg Camerarius