

Żukowski, Jacek

Fawory i loki miłości. Przyczynek do ikonografii Władysława IV Wazy

Kronika Zamkowa 1-2 (55-56), 21-47

2008

Artykuł został zdigitalizowany i 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 oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych mazowsze.hist.pl.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jacek Żukowski

FAWORY i LOKi MIŁOŚCI. PRZYCZYNEK DO IKONOGRAFII
WŁADYSŁAWA IV WAZY

Rozwiązując kokardę dekorującą prezent, nie zdajemy sobie zazwyczaj sprawy, że korzystamy z walentynkowej tradycji podarunków zdobionych tzw. węzłem miłości, genezą sięgającym wczesnego średniowiecza, jeśli nie czasów staroegipskich¹. Zawieszony na utrefionych kosmykach klejnot ozdobiący pierś króla Władysława IV Wazy na portretach z Zamku Królewskiego w Warszawie: malowidło z Gabinetu Marmurowego (nieznana dotąd kopia w Grodzieńskim Państwowym Muzeum Historyczno-Archeologicznym oddaje z wiernością Danckerowski pierwowzór, por. il. 6), konterfekt w kostiumie koronacyjnym, replice według Fransa Luyckxa (por. il. 9) oraz tzw. portrety Pseudo-Gustawa Adolfa (il. 2), nie zwracał dotąd szerszego zainteresowania badaczy². Tymczasem jest to tzw. fawor inkorporujący miłosny węzeł najczęściej w kształcie przypominającym dzisiejsze logo firmy Chanel: „C” oraz odwrócone „C” nachodzące na siebie. Władysławowskie *faveurs*, ekspozowane z dumą niemal na wszystkich wizerunkach króla powstałych po 1633 r., wpisywały się w tradycję sentymentalizmu emblematycznego, co bezpośrednio wyrażało się poprzez formę serca - czasem odwróconego (il. 1, 2). Samotny „lok miłości”, noszony przez królewicza jeszcze około 1630 r. (il. 3), z czasem wzbogacony został pękami swobodnie opadającej cienkiej wstążki w kolorze wina (il. 4), aby następnie przybrać formę regularnej kokardy, niekiedy urozmaiconej delikatnym diamentowym klejnocikiem, samą gruszkowatą perłą (il. 8)

lub wyrafinowanym pendentem złożonym z ametystowego serca i wiszącej „łzy anioła” (il. 2)³. Na portrecie z Uniwersytetu Jagiellońskiego (kopia z niezachowanego pierwowzoru, zapewne z królewskich komnat na Wawelu, pędzla zamkowego kustosa Jana Trycjusza) król przyciska do serca liścik miłosny z tajemniczym elementem przypominającym wspomniany typ supła o erotycznej konotacji, podobnie jak klasyczny fawor - obowiązkowy detal *image'u* prawdziwego galanta epoki. Konterfekt monarchy wysłany do Paryża w połowie lat 40. XVII w. dokumentował klejnot złożony z mniej czytelnej kwadratowej tabliczki i zwisającego zeń rombu (il. 7). W 2. połowie królowania najpopularniejszym typem była jednak zamknięta korona zawieszona na tekstylnej wstążce z perłą lub wieńcząca jubilerskiej roboty splot, wspomniany miłosny węzeł (il. 5)⁴.

Słynny *love-lock* króla Władysława - na tyle klasyczny, że przywoływany w popularnych publikacjach zachodnioeuropejskich - nie zasłużył sobie w polskim piśmiennictwie na status przedmiotu godnego uwagi. „Na lewej piersi klejnot na biało-amarantowej kokardzie albo charakterystyczny, modny warkoczyk z kokardą” czy „przytrzymujący perukę brelok na malinowej kokardzie, którą spięty jest kosmyk włosów z kołnierzem” - czytamy najczęściej w opisach królewskich konterfektów. „Eleganci zapuszczali dłuższe pukle po lewej stronie” - wspomina w opisie portretu Władysława Dominika Zasławskiego-Ostrogskiego

1. *Władysław IV*, autor nieokreślony według Fransa Luyckxa, olej, płótno, 117 x 92 cm, Muzeum Pałac w Wilanowie, nr inw. Wil. 1143 d. 548, depozyt w Zamku Królewskim w Warszawie (dalej: ZKW), nr inw. ZKW 101 Dep. Fot. M. Bronarski / *Ladislaus IV*, unknown painter after Frans Luyckx, oil on canvas, 117 x 92 cm, Museum of the Wilanów Palace, inv. no. Wil. 1143 d. 548, on loan to the Royal Castle in Warsaw (ZKW), inv. no. ZKW 101 Dep. Photo M. Bronarski

Małgorzata Możdżyńska-Nawotka. „Modna fryzura z puklem opadającym na lewe ramię” - powtarza monografista Bartłomieja Strobla. Obok Ewy Vogtman jako jeden z pierwszych zainteresował się tematem Ireneusz Strojny; badając imagi-nacyjny portret kasztelana krakowskiego Marcina Zborowskiego (zm. 1565) z Muzeum Okręgowego w Tarnowie, oparty na konterfekcie Władysława IV, opisał formę fawora przywiązanego do kosmyka *a la cadenette*, nawiązując do katalogu wystawy wiedeńskiej z 1976 r.: „ciemna, być może czerwona, kokarda z wisior-kiem w kształcie trójkąta wypełnionym kratką, z dodatkowo przywieszonym klejnotem”. Wskazując na francuskie źródła zjawiska, autor uznał *faveur* za symbol opieki honorowej, przekazywany pierwotnie w trakcie ceremonialnych karuzelów.

Badaczka klejnotów jagiellońskich i wa-zowskich Ewa Letkiewicz zredukowała opis przedmiotowego zjawiska do kilku zdań: „Do francuskiego stroju król nosił perukę, aby przykryć wcześniej powstałą łysinę. W strojach francuskich przy peruce pojawia się charakterystyczny klejnot, przypięty do dłuższego kosmyka włosów. Była to wstążka związana w kokardę z doczepionym do niej klejnotem. Kolor kamienia klejnotu doczepionego do wstążki zgodny był z kolorystyką pozostałych ozdób. [...] Zachowane portrety króla Władysława IV świadczą, że posiadał on niejedną garnitur klejnotów o jednolitej kolorystyce i jednolitej oprawie kamieni. Jednym z najpiękniejszych jest garnitur ametystowy ukazany na portrecie Władysława IV prawdopodobnie pędzla Fransa Luyexa (!) [...] Na lewo z boku poniżej kołnierza spada jeden, długi kosmyk utrefionych włosów, przy-czepiony do kaftana kokardą z białego i fioletowego jedwabiu u której wisi klejnot z wielkim ametystem i gruszką perłow-ą”. W przekonaniu badaczki klasyczne fawory „rozwinęły się z kokard tekstyl-nych przywiązanych do klejnotów dla ich lepszego zabezpieczenia przed zgu-bieniem, a także w celach dekoracyj-nych”. Termin przeniesiono na złote lub srebrne, dekorowane kamieniami i emali-ą - klejnoty w kształcie wstążki⁵.

Wystarczy przejrzeć dowolny rocznik paryskiej „Gazette” czy „Theatrum Euro-peum”, by uświadomić sobie, iż w cza-sach nowożytnych stroje odgrywały nie-wiarygodnie większą rolę kulturotwór-czą niż kiedykolwiek. W początkach Wielkiego Stulecia nastąpił proces nobi-litacji mody: z poziomu utylitaryzmu bądź igraszki na pułap bliski sztuce. Jak zauważa Roland Barthes, „sygnałowy charakter ubioru w dawnym społeczeń-stwie zaznaczał się wyraźniej niż w na-szym” - traktowano go jako „zbiór zna-ków, a nie jako wytwór pewnej liczby racji”⁶. W przekonaniu badaczy takich, jak R. M. Smuts, J. Le Goff, D. Roche, H. Dziechcińska, T. Veblen, A. R. Jones czy P. Stallybrass, w ramach dworskiego

kosmosu od czasu XII-wiecznych zdobyczy krawiectwa francuskiego, a zwłaszcza w nowożytnej epoce „kultury wyglądów” („kultury zewnętrzności”), ubranie stanowiło jeden z zasadniczych środków komunikacji niewerbalnej, podstawowy instrument społecznej dystynkcji, przynależności etnicznej oraz hierarchicznej legitymizacji i socjalizacji, jeden z pierwszorzędných symboli określających status wyrażający panującą kulturę piękną, podstawową formę pamięci materialnej, wreszcie fundament „estetyki władzy”: semiotyczny instrument polityki, zasadniczy składnik „retorycznego kodeksu symboliczno-artystycznego” królewskiej godności⁷. Garderoba monarchy jako kluczowy *instrument de domination* pełniła niebagatelną funkcję w ceremoniale dworskim, w procesie autoprezentacji i politycznej legitymizacji⁸. „Nauka o kostiumie” tworzyła jedną z integralnych części teorii o dobrym wychowaniu (*la bienséance*). Nigdy niezapoznana tradycja erazmiańska (*decet ut homo sit compositus animo, corpore, gestibus ac vestitu*), spuścizna Giovanniego della Casa czy pisarzy hiszpańskich, wreszcie przepojona neoplatonizmem doktryna Baltazara Castiglione znalazły swoich kontynuatorów wśród poddanych Burbonów. Tłumaczone na różne języki francuskie przewodniki po skomplikowanych normach szeroko pojmowanej etykiety, takie jak nawiązujący do tradycji Piccolominiego *L'Honneste-Homme ou l'Art de plaire a la Cour* Nicolasa Faretta (Paryż 1630), dzieła L. Guyona, De Refuge'a, de Grenailles'a, P. de Dampmartina itp., traktowano jednocześnie jako vademecum zdobycia odpowiedniego statusu społecznego. Celem nadrzędnym było osiągnięcie maskującej niedociągnięcia natury elegancji, na które to pojęcie składały się takie „dworskie cnoty”, jak *neteté, propreté, curiosité, gentillesse, politesse, braverie, fantaisie*, słowem: *galanterie*. Mając na względzie ten kontekst, warto poświęcić chwilę zapoznanej już tradycji biżuteryjnych podarunków eksponowanych w widocznym

miejscu na znak podjętych intymnych zobowiązań. Wcześniej jednak odkurzymy historię męskich peruk i *love-locke'ów* - wymysłu galantów epoki Henryka III de Valois i Williama Shakespeare'a, wykorzystując instrumenty szlacheckiej kostiumologii oraz nauk pomocniczych.

Już w ostatniej ćwierci XVI stulecia, zgodnie z dyktaturą *sprezzatury*, włosy na męskich głowach kształtowano w sposób na pozór niedbały, aby wyglądały *like a forest or some wilderness*, coraz częściej stosując moduł pozornego chaosu, kształtujący całą modę *a la negligence*⁹. Zaraz po śmierci Henryka IV francuscy eleganci poczęli naśladować fryzurę zaledwie dziewięcioletniego Ludwika XIII, układając włosy w bufiaste loki wokół głowy *a l'enfant*¹⁰. Około roku 1625 farbowane treski (hiszp. *capilares*), rozgrzane szczypcy oraz papierowe lub jedwabne papiloty okazały się niewystarczające.

2. *Władysław IV* (fragment z faworem), autor nieokreślony, przed 1638 r., olej, płótno, 200 x 120 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie (dalej: MNW), nr inw. 128758, depozyt w Zamku Królewskim w Warszawie, nr inw. ZKW 559 dep. Fot. A. Ring, B. Tropiło / *Ladislaus IV* (a detail with a favor), unknown painter, before 1638, oil on canvas, 200 x 120 cm, National Museum in Warsaw (MNW), nr inw. 128758, on loan to the Royal Castle in Warsaw, inv. no. ZKW 559 dep. Photo A. Ring, B. Tropiło

Mimo głośnych protestów, szyderczych pamfletów, pouczających dysput, historycznych rozpraw i napomnień duchownych długa fryzura zawiadnęła głowami wielu, zwłaszcza młodych ludzi. Z czasem także poddani króla Hiszpanii zaakceptowali rozpuszczone włosy, z całą masą dostosowanych do przebiegu dnia wymyślnych loków i ozdób wszelkiego rodzaju, obok słynnych *guedejas* zwanych *tupes*, *mechones*, *rizos*, *perifollos*, *tufos-bufos* itp. W 1615 r. włoski poeta Mariano skonstatował, że paryżanie na głowach własnych noszą jeszcze dodatkowo „głowy sztuczne”: jeszcze przed końcem 2. dekady przedwcześnie wyłysiały i osiwały Ludwik XIII, zainspirowany postawą Abbé de la Rivière'a, który uprzednio pojawił się na dworze w pełnej blond peruce, zdecydował się przystroić głowę „pożyczonymi” włosami i odświeżyć tym samym tradycję sięgającą przynajmniej rządów Henryka III, nawiązując jednocześnie do XII-wiecznego królewskiego przywileju *De iure regalis capilliti*. Jednym z pierwszych, który poszedł w ślady króla, miał być podobno Montausier Starszy, a niebawem wszyscy eleganci zaczęli golić głowy, by nosić loki wyraźnie obfitsze i nierzadko przypudrowane. Okazuje się jednak, że już na przełomie XVI i XVII w. głowy galantów - zainspirowanych światem kuglarzy, komediantów i mistrzów tańca - coraz częściej zdobiły peruki (hiszp. *pirucha*, wł. *peruccha*, fr. *perruque*, ang. *perywigge*), znane od starożytności, przez mężczyzn noszone jednak dotąd głównie z konieczności ukrycia łysiny (cesarz Hadrian) czy chęci przebrania (Kaligula, Karakalla)¹¹. W tych czasach syfilis stanowił chorobę powszechną, a jednym z jej skutków było wypadanie włosów; nie służyło im nadto częste gofrowanie (karbowanie) i przypalanie. Łysina uchodziła za coś bardzo poniżającego. Od tego czasu *perruque* awansowała z pozycji zwyczajnej, użytecznej rzeczy nie tylko do roli modnej ozdoby, ale wyjątkowego fenomenu kulturalnego: ważkiego instrumentu automonumentalizacji, znaku

rozpoznawczego ludzi dworu, ale i symbolu wiedzy oraz władzy, który miał od-tąd być w użyciu nieprzerwanie przez okres niemal dwóch stuleci, skalą rozpo-wszechnienia zbliżając się jedynie do czasów starożytnego Egiptu, w zapo-mnienie odchodząc wraz ze świstem re-wolucyjnej gilotyny¹².

Coraz okazalsze peruki, starannie fry-zowane na kształt strzępiastych chmur (*a la moutonne*), zdobił z jednej strony długi kosmyk włosów nazywany *moustache*. Gdy przybierał monstrualną dłu-gość, uczesanie takie zwano *a la comete*, w innym wypadku *a la coquille*. Słynny ze swoich blond włosów młodszy brat konetabla Karola d'Alberta de Luynesa, uczyniony marszałkiem Francji Honoré

3. *Portret Władysława IV*, miniaturowa kopia niezachowanego pierwowzoru z ok. 1630 r., papier, gwasz, 9,7 x 6,9 cm, MNW, nr inw. Min 725. Fot. Muzeum / *Portrait of Ladislaus IV*, miniature copy of the unpreserved original painting from around 1630, gouache on paper, 9,7 x 6,9 cm, MNW, inv. no. Min 725. Photo MNW

Henri D'Albert Pan de Cadenet, diuk de Chaulnes, w latach 1621-1622 ambasador nadzwyczajny Ludwika XIII w Wielkiej Brytanii, uchodzi najczęściej za autora zwyczaju wplatania w ową treskę (*moustache*) wstążki od ukochanej, która wraz z klejnotem (pierwotnie po prostu podłużną perłą) tworzyła klasyczną postać faworów. Obyczaj kazał nosić ją z lewej strony - tam, gdzie bije serce - choć nie było to bezwzględnie przestrzegana zasadą. Najmłodszy z rodu, Henri de Lorraine, książę d'Harcourt (z bocznej linii rodu lotaryńskiego Armagnacs), idąc w ślady pana de Branthesa, brata Karola de Luynesa, oraz wspomnianego de Cadeneta, miał dodać do wstążki gruszkowatą perłę. Mimo że zasłużył na miano *Cadet la Perle*, z całą pewnością nawiązał do dawniejszej tradycji perłowych wisiorów zdobiących okolice męskiej lewej skroni lub piersi. Główny składnik fryzury *a la cadennette* stanowił element o wyraźnie erotycznym podtekście: Henri II de Montmorency nie miał nic cenniejszego, co mógłby wysłać swojej żonie, nim wstąpił na szafot w 1632 r., niż właśnie ów kosmyk ze wstążką¹³. Z czasem owe pukle-warkoczki, promowane przez elity z władcami na czele, stały się jedną z głównych oznak społecznego awansu (*en équipage de Seigneur*), marzeniem mającego wygórowane ambicje prowincjusza, który to:

...chce się zaliczać do rzędu bohaterów
 Z powodu kępki włosów
 I wypcha się do wyższych sfer
 Pod pozorem tego, że jest wystarczająco jasna,
 Że pieści ją dzień i noc,
 Że spleta ją w węzeł miłości [*las d'amour*]
 Że ją ozdabia i fryzuje¹⁴ [tłum. J.Ż].

Wszystko wskazuje jednak na to, że już około 1590 r. owa „fircykowata mania” (określenie Grahama Reynoldsa) zdomowała się na Wyspach Brytyjskich pod nazwą „loków miłości” (*love-lockes*), w które wpinano wstążki od ukochanych. W ojczyźnie Shakespeare'a znano wówczas przynajmniej trzy typy uczesania:

na wzór włoski: krótkie i okrągłe, ale ze sztucznie skręconymi (rozgrzanym żelazem) lokami na kształt „półksiężycza we mgle”; na modłę hiszpańską: wydłużone na skroniach i zakręcone na końcach *like two endes of an olde cast perriwig*, oraz właśnie fryzurę francuskich kawalerów: słynny *love-locke*, wspomniany m.in. przez Roberta Greene'a (*Quip for an Upstart Courtier*, 1592), Thomasa Halla (1597) oraz Barnabę Richa (*Opinion Deified*, 1613). Nową modę podobno rozpowszechnił na Wyspach Jakub I Stuart, prawdopodobnie jednak uprzedził go Henry Wriothesley, trzeci Earl Southampton, mecenas samego Shakespeara¹⁵. Z czasem ów „wynałazek”, pełniący funkcję niezbędnego atrybutu *Monsieur a la mode*, zyskał inne nazwy: *Bourbon lock*, *French lock*, *heart breaker*, stając się symbolem feminizacji ówczesnej mody męskiej¹⁶. Jeszcze w 1655 r. „loki miłości” traktowano w pewnych środowiskach jako atrybut szatana¹⁷. Istniały także ich regionalne odmiany; np. w krajach skandynawskich wpisywały się w wielowiekową tradycję męskich warkoczy i topikę symbolicznych węzłów nordyckich. *Faveur*, przypinana czasem jednocześnie także w inne miejsca peruki i ubioru, była prawdziwie wartościowa dopiero wówczas, gdy stanowiła podarunek od kobiety, stąd w ówczesnej literaturze przybrała nazwę „serce damy”¹⁸.

Wspominany już w 1564 r. przez Jeana Thierry'ego, następnie przez A. La Bruyère'a, Barbeya d'Aureville'ego, kawalera de Gauthier de Coste La Calprenède'a, Gédéona Tallemanta des Réaux, Pierre'a Corneille'a oraz wielu innych świadków epoki fawor, ostentacyjnie eksponowany amulet, czuły podarunek, fizyczny dowód wyróżnienia, przychylności, życzliwości, łaski, oddania, słowem: względów osoby ukochanej, swoisty relikwiarz, „order miłości”, przybierał niekiedy dość wyszukane formy¹⁹. Pierwotnie stanowił różnorodny element kobiecej garderoby, przekazywany wybrankowi w trakcie turniejów-karuzeli, najczęściej w postaci szarfy, z czasem

zredukowanej do niewielkiej jedwabnej wstążki, początkowo jedynie centymetrowej szerokości, jednolitej, najczęściej czerwonej barwy (w późniejszym okresie upiętej w tzw. *faveur des boucles*). Być może krwawa kokarda miała wywoływać wizję kwiatu róży, jednego z głównych symboli miłości lub krótkotrwałej radości zmysłowej²⁰. W miłosnym dialogu szczególną rolę pełniły naturalne loczki, stąd wplatano w owe wstążki dodatkowo pukiel wybranki serca. Zwyczaj ten wpisywał się w długą tradycję fetyszyzacji włosów, wykorzystywanych jako budulec „węzła miłości” czy po prostu - jak to ujęła Ewa Letkiewicz - element zwiększający ładunek emocjonalny klejnotów²¹. Zwyczaj ów wpisywał się w wielowiekową tradycję podarunków o charakterze ukrytym, niejawnym, stanowiących miłosną zachętę (znany tylko dwóm stronom „klucz”) i dowód uczucia, a jednocześnie materialne potwierdzenie zawartego „paktu”. W świecie mody hiszpańskiej, obok *sevillanitas* (często srebrnych), wstążek dekorujących szwy koletów, istniała tzw. *toquilla de humo*: bardzo cienka szarfa, spod której przeświecały *favor* lub kolorowa wstążka, podobnie jak *prenda de amor* (dowód miłości, odpowiednik ang. *love token*), będąca podarkiem od damy. W sztuce Lope de Vega *Servir con mala estrella* (Służba pod złą gwiazdą) jedna z niewiast ofiaruje tego typu szarfę mężczyźnie wybierającemu się na wojnę²². Do połowy XVII stulecia „bazą” dla biżuterijnych faworów *sensu largo* były zwyczaj tekstylne kokardy, z czasem zastąpione jubilerskimi formami, szczególnie wyszukanymi na Półwyspie Iberyjskim; tego typu biżuterię dostrzegamy na portrecie markiza de Legenés, kuzyna samego Olivaresa, pędzla van Dycka²³. Klejnoty *faveurs*, zdobiące pierwotnie ramię lub lewą pierś kawalerów, znany z kilku artefaktów przetrwałych do naszych czasów; nie zawsze dają się jednak odpowiednio zinterpretować: właściwego statusu nabierały dopiero poprzez kontekst, nie zaś szczególną formę²⁴.

Wszechpanująca w Europie do czasów triumfu racjonalizmu kartezjańskiego moda na talizmany dotknęła także sfery biżuterii. Od niepamiętnych czasów „niezniszczalność” złota symbolizowała trwałe wartości miłości prawdziwej, wiązanie klejnotów z tą sferą było zaś zjawiskiem masowym. Na przełomie XVI i XVII w. umieszczane najczęściej na lewej piersi fawory w znaczeniu szerokim przybierały niekiedy wyszukane formy, np. Amora strzelającego z łuku lub symbolizującej płomienne uczucie salamandry²⁵. Były to jednak najczęściej ozdoby kobiece; mężczyźni zadowalali się perłowym kolczykiem, z czasem - faworem *sensu stricto*. Klejnot w kształcie serca stanowił najbardziej oczywisty instrument wyrażania uczuć; poza tym *faveurs* często zawierały element w kształcie łyzy²⁶. Były to jednak najczęściej ozdoby kobiece; mężczyźni zadowalali się perłowymi kolczykami, z czasem faworami *sensu stricto*. Te pierwsze, noszone najczęściej w lewym uchu, czasem zdobione kryształem górskim, kamieniem szlachetnym lub perłą (nawet dwiema naraz), można zapewne zakwalifikować do kategorii faworów w szerokim tego słowa znaczeniu²⁷. Perły odgrywały rolę wymuszającego szacunek wyznacznika statusu społecznego, wyrażającego cnoty posiadacza, w szczególności cnotę swoiście rozumianego dziewictwa²⁸. Mit Astrei mógł stać u podstaw rozprzerznięcia się owej mody, względnie wiązał się z nadaniem jej wtórnego znaczenia przez kręgi dworskie. Po śmierci ukochanej osoby biżuterijny talizman bezceremonialnie zabierano z masy spadkowej, czasem wkładając po prostu do grobu zmarłego lub zawieszając na czarnej wstążce zdobiącej widoczną część garderoby²⁹.

Podobnie jak zachowany do dziś perłowy kolczyk dumnie zwisający z ucha Karola I Stuarta wstępującego na szafot, owa wstążka u włosów nie zrodziła się jedynie z kaprysu jednego czy drugiego galanta. Zastanawiające z dzisiejszego punktu widzenia pomysły stanowiły odzwierciedlenie świata baśni, w którym

żyły ówczesne elity: wspomniany monarcha, idąc na szafot, miał cytować modlitwę Pameli z eposu rycerskiego Francisca Sydneya *Arcadia* (przed 1586 r.). Podejmując tradycję „arturiańskiego neoplatonizmu” w przedstawieniach dworskiej maski, kreował się na ucieleśnienie bohaterów rycerskich romansów³⁰. Museum of London po dziś dzień przechowuje zausznicę (*ear pendant*) w formie czerwono emaliowanego serca, z którego zwisa lok ludzkich włosów, według tradycji podarunek Karola dla królowej Henrietty Marii, przekazany następnie jej paziowi³¹. Wskrzyszona na Wyspach przez córkę Henryka IV (pozostającą pod wpływem środowiska Hôtel de Rambouillet Catherine de Vivonne) tradycja kultu dworskiej miłości platonicznej rzutowała na ówczesne obyczaje i literaturę. W rozprzestrzenieniu mody na melancholijne amory (miłość godna - *honnete amour*, miłość niebiańska - *Venus Ura-*

nica, amour d'inclination, kształtowana nie bez wpływów jansenizmu czuła przyjaźń *amitié tendre*, bezinteresowna miłość przyjacielska *l'amour d'amitié* etc.) istotną rolę odegrały powieści pastoralne³². Nawet jeśli szeroko pojęte romanse nie tworzyły nowych zjawisk mody, wpływały na standaryzację i rytualizację jej elementów, w tym słynnych faworów. Wpisująca się w szersze zjawisko rycerskiego „romantyzmu”, inspirowana neoplatonizmem w wersji Leona Ebreo *Diana* pióra Jorge de Montemayora (1559), *Galatea* Cervantesa (1585), *Argenis* Johana Barclaya (1621) oraz słynna *Astrea* Honoré d'Urfégo, wydawana w częściach na przestrzeni lat 1610-1628, kreowały powabny świat nostalgicznej utopii oraz etos wyszukanej miłości³³. Opierając się na tradycji powieści antycznej, francuskich *chansons de gestes*, spuścizny Petrarci, włoskiej literatury pastoralnej, bretońskich i hiszpańskich romansów, *libros de caballeria*, oraz literatury z kręgu Montaigne'a, miały promować cnoty „rycerskie” i „przysposabiać młodzież do światowego życia”, stanowić rozrywkę (*le divertissement*), ale i pouczenie, zachętę do poprawy obyczajów (*l'instruction*). Kształtujące kulturę towarzyską romanse religijne (Camus), polityczne (Barclay), historyczne (Desmarets de Saint-Sorlin), satyryczne (Lannel), alegoryczne (Gombault: *Hermiogene* z 1648 r. powstała na bazie poselstwa Krzysztofa Opalińskiego po Ludwikę Marię Gonzagę), dydaktyczno-moralne, erotyczne (Gomberville), psychologiczne (Marschal), heroiczne (La Calpreneède), a przede wszystkim przygodowe (egzotyczne) i rycersko-pastoralne, zyskały z czasem status swoistego „breviarza dworzanina doskonałego”, nieskończonego wzorca społecznego konwenansu (z gotowymi receptami na przekraczanie kolejnych kręgów wtajemniczenia, osiągnięcie wiedzy o uczuciach, z miłością duchową na czele), fabularyzowanego podręcznika dworskich manier, korespondencji i poezji miłosnej³⁴. Opierając się na zastanej rzeczywistości społecznej, jednocześnie

4. *Władysław IV*, autor nieokreślony (P. C. Soutman?), przed 1638 r., olej, płótno, 74,5 x 59,5 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 700. Fot. A. Cieślowski / *Ladislaus IV*, unknown painter (P. C. Soutman?), before 1638, oil on canvas, 74,5 x 59,5 cm, National Museum in Poznań, inv. no. Mp 700. Photo A. Cieślowski

ją kreowały i sublimowały, wykorzystując wiecznotrwałą tradycję aktualizacji świata fikcji, zgodnie ze swoiście pojmowaną zasadą *vraisemblance* oraz *appareance de vérité*³⁵. Już na pierwszych kartach powieści Celadon przypina do swej ręki wstążkę Astrei - nie ofiarowaną dobrowolnie, lecz wydartą kochance przy rozstaniu - która będzie mu o niej przypominała w trudnych momentach. Przejęcie fragmentu ubioru lub kępki włosów od wroga miało w kulturach pierwotnych moc „homeopatycznej magii”; w ostatnim wypadku wpisywało się zapewne w wiecznotrwały topos „miłosnych batalii”. Czasem kawalerowie zadawali się zwykłym kosmykiem, który nosili jako wspomniany *moustache* wzdłuż policzka; jeśli panna odmawiała im tej oznaki sympatii, wysyłali służącego, by ukraść włosy pozostawione na jej grzebieniu. I w tym wypadku naśladowali oczywiście Celadona podkradającego je szlachetnej Talestris³⁶. Clorinde, opisując detal toalety Amedora, wspomina całe spektrum barw, o tak oryginalnych nazwach, jak „zakatarzony diabeł”, „chory Hiszpan”, „zraniony kochanek”, jakie stosowano tylko odnośnie do słynnej *faveur*.

W końcu chodzi tylko o wstążkę,
Ale nosi pan ją zawsze zgodnie z modą [...]
Z powodu złego oświecenia i zamkniętej
okiennicy
Myślałam, że ta kokarda jest w kolorze 'Diable
enrhumé';
Zgadza się z panem co do 'Espagnol malade'.
Kolor ten jest smutny, mdły i zbyt banalny;
'Astrée' już się przeżył; 'Celadon' zarzucono;
Dziś nosi pan barwy 'l'amant blessé';
Jakże to zestawienie zasługuje na podziw! [...]
Czy powiem bez rumieńca, że mi się pan po-
doba³⁷?

„Zwyczajne” podarunki narzeczeńskie (in *token or favour of matrimony*) przekazywano zazwyczaj oficjalnie, często nie bez uroczystej celebracji; miłosne favory *sensu largo* (*divers tokens, small trifles, pretty tokens*) skrywały się zazwyczaj pod woalem intymnej tajemnicy;

prezentowane nierzadko przez mniej lub bardziej wtajemniczonych pośredników, łączyły rozdzielonych kochanków. Demonstrowanie wartości tych ostatnich, m.in. przez ostentacyjne obnoszenie się z nimi, stanowiło przywilej obu płci³⁸. Walentynkowe, ręcznie malowane węzły, na których opisywano nieskończoną miłość, zdobiące listy lub drobne podarunki (w Anglii zwłaszcza klejnoty, rękawiczki, haftowane chustki, wyroby koronkarskie, domowej roboty podwiązki, szale i inne elementy garderoby, wreszcie talizmany w typie przepołowionych monet czy przedmiotów domowego użytku, takich jak dzbanki i filiżanki), stanowiły kolejne wcielenie dawnego zwyczaju. W tudorowskiej Anglii „węzły miłości”, nierzadko wykonane z dekoracyjnych brokatów, przypinano do kostiumów noszonych w dzień św. Walentego, jako świadectwo zaangażowania uczuciowego. Sam Shakespeare wspominał tradycyjnie rozumiane favory oraz miłosne supły³⁹. Robert Herrick pisał:

Posłałaś mi węzeł miłości,
Lecz ja
Odesłałem pierścień *jimmals*, by dać do zrozumienia,
Że twoja miłość jeden miała węzeł, moja po-
trójny splot⁴⁰.

Thomas Carew (1594-1640) opisywał pewną wstążkę:

Ten jedwabny wieniec, który otacza moje ramię,
Jest jeno emblemem owego mistycznego czaru
Którym magia Twoich wdzięków pęta
Moją ujętą duszę i wokół której owija
Kajdany trwałej miłości. Ten oplótl
Tylko moje ciało; tamten ogrodził mój umysł.
Czas może wytrzeć te miękkie słabe wstęgi,
Lecz tamtych
Silnych mosiężnych łańcuchów Przeznaczenie
nie rozerwie.
Ta święta relikwia może ochronić mój nadgarstek,
Lecz całe moje ciało przetrwa dzięki tamtej mocy
Dla tamtej wszelkie moje modły i ofiary na tej
Składam tylko przesądny pocałunek.

Ta jedynie bożkiem, tamta bóstwem;
 Tam przynależna cześć, tu obrzędy;
 Tamtą przyjmuję w wierze, tę jeno w zaufaniu;
 Tutaj mogę okazać szacunek, tam muszę;
 Ten order jako świecki mogę nosić,
 Lecz staję się kapłanem miłości, kiedy tamten
 założę;
 Ten lekki niczym powietrze, tamten jako cen-
 trum stoi;
 Tamten węzeł splotła Twoja cnota, ten stwo-
 rzyła sztuka;
 Ten czyni moje ramię Twym więźniem, tam-
 ten - moje serce⁴¹.

„Słodką girlandę z kwitnącym wę-
 złem miłości” noszonym na ramieniu
 wspominał Fulke Greville, lord Brooke
 (1554-1628)⁴². Z ilustracji opublikowanej
 w *Witt's Recreation* (1641) odczytujemy
 inskrypcję wpisaną w wyszukany węzeł
 miłości prawdziwej albo raczej Nieskoń-
 czony Supeł Miłości, łączący formę śred-
 niowiecznej plecionki i konwencjonal-
 nych serc - głosi ona, iż „prawdziwa
 miłość to splot sakralny”⁴³. Temat pod-
 nosił w swej twórczości m.in. George
 Wither i Francis Davison; Aphra Behn
 ów „węzeł w mistycznym porządku
 związany, którego ludzka wiedza nie
 rozsypła”, utkany przez Miłosną Sybillę
 na kształt hieroglify skrywającego ta-
 jemnice miłości, przyrównała do koł-
 czanu Kupidyna:

I te wszystkie lśniące włosy, które panna na-
 tchniona
 Z tak dziwną tajemną intencją złożyła,
 Mają być jego strzałami; najdelikatniejszymi,
 najpewniejszymi
 Jakie kiedykolwiek podbiły czy zapewniły mu
 serca;
 Grotami, które niosą tak czułe uniesienia,
 Że nawet młody Krzywdziciel nie jest od nich
 wrażliwszy⁴⁴.

John Gay w jednej z *Six Pastorals drawn
 from the English rustic life* opisał wiejski
 zwyczaj wyplatania „węzłów prawdziwej
 miłości” z konopnego sznurka i dziew-
 częcej podwiązki przy wtórze specjalne-
 go zaklęcia⁴⁵.

5. *Władysław IV*, autor nieokreślony, Grodzień-
 skie Państwowe Muzeum Historyczno-Archeo-
 logiczne, nr inw. KP 25519 (z kolekcji J. U. Niem-
 cewicza), za: *Gistaričný partrèt Vâlikata Knâ-
 stva Litouskaga XVI-XVIII stagoddzâû* (Historycz-
 ny portret Wielkiego Księstwa Litewskiego
 XVI-XVIII w.), katalog wystawy, maj 2002 - maj
 2003, Mińsk 2003, poz. nr 5 / *Ladislaus IV*, un-
 known painter, National Historical and Archeo-
 logical Museum in Grodno, inv. no. KP 25519
 (from J. U. Niemcewicz's collection), after: *Gista-
 ricny partrèt Vâlikata Knâstva Litouskaga XVI-
 XVIII stagoddzâû* (Historical portrait of the
 Grand Duchy of Lithuania 16th-18th centuries),
 exhibition catalogue, May 2002 - May 2003,
 Minsk 2003, pos. no. 5

Okazuje się, że tradycja miłosnych wę-
 złów sięga czasów znacznie wcześniej-
 szych. *Love knotte in the gretter ende*
 wspominał w XIV w. Geoffrey Chaucer
 (nosi go na złotej spinie pewien mnich,
 bohater *Opowieści kanterberyjskich*). Zło-
 cistymi węzłami przyozdabiali się człon-
 kowie ówczesnych bractw orderowych;
Zweifelknoten w złotej lub srebrnej ko-
 kardzie przekazywano temu, kogo chca-
 no związać węzłami ścisłej przyjaźni.
 Węzły prawdziwej miłości (*karleksknut*,
trolovningsknut; od tego ostatniego okre-
 ślenia - duńskie *trulofa*: „ślubując narze-
 czeńską wierność”, podobno bazujące na
 wersie z Ewangelii według św. Mateusza

- pochodzi angielska wersja *true love knot*, etymologicznie sięgająca IX w.) powszechnie znano w Europie Północnej epoki średniowiecza, na co wskazuje m.in. niemieckojęzyczna miłosna liryka śpiewana (Bruno von Homburg) oraz poezja prowansalska i włoska. Landesmuseum w Zurychu przechowuje XV-wieczny gobelin, na którym zawieszona dziewczica zrywa z krzewu bzu (symbol wierności) i rozwiązuje węzeł miłości, ukazany w formie klasycznego węzła Herkulesa. Podobnym obiektem może poszczycić się zamek Straßburg w Karyntii⁴⁶. Motyw ten zdobi m.in. liczne artefakty powstałe w kręgu dworu króla czeskiego Wacława IV (panującego w latach 1378-1400), nierzadko w połączeniu z przedstawieniem zimorodka (symbol prawdziwej miłości małżeńskiej oraz zmartwychwstania), medalion Małgorzaty Austriackiej i Filiberta Burgundzkiego (Jean Marende, 1502) oraz ich litery na fasadzie kościoła klasztornego w Brou, a także inicjały króla Henryka VIII i Anny Boleyn oraz Jane Seymour (dekoracja Privy Chamber na londyńskim zamku Whitehall). XV-wieczna ballada *Fair Margaret and Sweet William* opowiada o pochowanych w sąsiadujących kryptach kochankach, z których ciał wyrosły róże, aby następnie spleść się w „węzeł prawdziwej miłości”⁴⁷.

W epoce Elżbiety I panowie przesyłali wybrankom serca jedwabne koronki lub kokardy ze wspomnianym supłem, względnie pamiątkowe naszyjniki z motywem *black lovers' knots* lub po prostu kokardy traktowane jako talizmany erotyczne symbolizujące stałość uczucia (zw. niekiedy „pochodnią Hymena”: *Hymen's torch*)⁴⁸. Jak wykazują U. Zischka i P. van de Griend, na przestrzeni stuleci węzeł przybierał rozmaite formy i konotacje symboliczne, często o charakterze wielowarstwowym. Forma węzła-talizmanu, chroniącego przed interwencją złych mocy, wyrażała scementowanie związku, uczucie szczerego przywiązania, a wywodziła się najprawdopodobniej z tych samych źródeł, co praktyka przewiązy-

wania rąk osób zawierających małżeństwo. Inspiracja tradycją antyczną, podobnie jak w wypadku XIX-wiecznego *Apollo knot*, nie budzi wątpliwości⁴⁹. Niezależnie od atrybutu Izdydy, symbolizującego nieśmiertelność i miłość bożą, węzły miłości jako formę czarów miłosnych wspominał w ósmej Eklodzie sam Wergiliusz; w I w. naszej ery opisywał je lekarz Heraklas. Najbardziej klasyczną i starożytną formą miłosnego węzła był tzw. węzeł Herkulesa (*nodus Herculis*, *nodus herculeus* vel *herculeaneus* vel *herculanus*, *Ἡρακλέα>ΤιΚόv a^a* albo *ἩραΚΑειοε Sea^óε*, zwany niekiedy *Nodus Devinctus*) - symbol siły, ale i element o wyraźnej konotacji erotyczno-komemoratywnej. Według Ambrozjusza Teodozjusza Makrobiusza kaduceusz Merkurego poprzez formę węży związanych owym supłem reprezentował unię płci i symbolizował konieczność. Funkcjonował często jako apotropoje - instru-

6. *Portret Władysława IV z Gabinetu Marmurowego* (fragment), Marcello Bacciarelli, olej, blacha miedziana, 70 x 54,5 cm (owal), ZKW, nr inw. ZKW/2723. Fot. A. Ring, B. Tropiło / *Portrait of Ladislaus IV from the Marble Room* (a detail), Marcello Bacciarelli, oil on copper, 70 x 54,5 cm (oval), ZKW, inv. no. ZKW/2723. Photo A. Ring, B. Tropiło

ment ochrony przed złem ze strony duchów, przyrody i ludzi, co wykorzystywały m.in. panny młode oraz kurtyzany, lękające się ciosów Erosa bądź Afrodyty. Jego właściwości apotropaiczne i lecznicze zachwalał sam Pliniusz. W starożytnym Rzymie węzeł heraklesowy u welnianego pasa poświęconego Junonie (*cingulum Herculeum*), złożony z dwóch zachodzących na siebie pętli, kwadratuwy (4 miała być liczbą Heraklesa), symbolizujący nadzieję liczego potomstwa, rozwiązywał pan młody swej wybrance na zakończenie ceremonii zaślubin. Motyw o wschodniośroziemnomorskich korzeniach (Fenicja oraz Mykeny były pośrednikami tradycji egipskiej wykorzystującej motyw nierozwiązywalnego węzła - wtórnie identyfikowanego z węzłem „refowym” - jako symbol zjednoczenia Górnego i Dolnego Egiptu) cieszył się popularnością w sztuce zwłaszcza od IV w. p.n.e. do czasów nowożytnych. Obok tzw. waz Herkulesa, diademów królów macedońskich, licznych przykładów złotnictwa starożytnego, motywów średniowiecznej architektury sakralnej (m.in. fasada katedry w Trydencie i Splicie, kościoła p.w. Wniebowzięcia NMP i św. Donata w Arezzo etc.) świadczą o tym XIV- i XV-wieczne pierścienie. Obok piktogramu płodności (Marcus Verrius Flaccus) jego status symbolu miłości utrwalił mit o Heraklesie i Omfale. Węzły Herkulesa umieszczane na rzymskich i iliryskich pomnikach nagrobnych stanowiły prawdopodobnie z jednej strony amulety mające chronić zmarłych, z drugiej zaś powstrzymać ich od powrotu do świata żywych (odwiedzająca grób swojego ojca Elektra ma włosy tak właśnie związane). F. E. Farwerck uznaje je za uosobienie bogów powiązanych z piekłem oraz światem zmarłych, symbol Ozyrysa oraz germańskiego Wodana (Odyna). Harry Thurston Peck (*Harpers Dictionary of Classical Antiquities*, London 1897) uznaje je za pierwowzór *true love's knot*. Okazuje się, że już w 1646 r. (*Vulgar Errors*) sir Thomas Brown (zm. 1682) popularny zwy-

czaj podarunku w postaci „węzła miłości” powiązał za Turnebiuszem (*Adversaria*) ze starożytną tradycją supła Herkulesa. Część badaczy (J. Ihres, *Glossarium Sivo-Gothicum*, 1769; H. A. Ohrvall, *Ulm Knuotar*, Stockholm 1916) utożsamia węzeł Herkulesa z islandzko-szwedzkim *valknut*, a ten z kolei z węzłem prawdziwej miłości. Węzeł heraklesowy odegrał rolę w świadomości nowożytnych - pojawił się m.in. w dworskiej masce ślubnej *Hymenaei* autorstwa Bena Jonsona z 1606 r. Do niedawna w niektórych regionach Włoch (Marzi, Mangone) istniał zwyczaj analogicznego węzła zdobitego w pasie strój ślubny panny młodej⁵⁰.

Owe węzły-więzy łatwo było zawiązać - zyskiwały wówczas wytrzymałość przetrastającą dotychczasowy materiał, z którego zostały wykonane. Na ile ich forma nawiązywała do symbolu nieskończoności, tak jak w wypadku miłosnych obrączek, trudno jednoznacznie stwierdzić⁵¹. Obok motywu rzezanego na drzewach, *true-love's knot* (*true-lover's knot*) to także nazwa rośliny (*Paris quadrifolia* - czworolist pospolity), bohaterki *Romea i Julii* Shakespeare'a, od późnego średniowiecza wyrażającej duchowi: ziemski i niebiański, świecki i duchowy charakter miłości, a zarazem symbolizującej wierność. Jednym z wcieleń faworów były właśnie owe zielone talizmany, chętnie noszone w widocznym miejscu przez „początkujących” kochanków⁵².

Omawiane zjawisko u swej genezy بازowało zapewne na rozpowszechnionym w kulturach pierwotnych zwyczaju używania węzłów jako instrumentów mnemonicznych, wiążących uciekającą przeszłość i przywiązujących ulotne wspomnienia oraz wskazujących sukcesywność czynności (pierwotna forma różańca pochodzącego z Azji), ale i pełniących określone funkcje kulturowe, np. upamiętniających podjęte śluby (zakonnych franciszkanów, braminów na znak połączenia z Brahłą etc.). Zarazem nawiązywało do tradycji przedmiotów magicznych o niejednokrotnie mistycznym znaczeniu, wpływających na pogodę,

zdrowie, świat pozaziemski, wreszcie na sferę ludzkich uczuć i seksualności⁵³. Od czasów wiązania „czarodziejskich” supłów w kulturach pierwotnych ścisły węzeł kojarzył się z trwałością i nienaruszalnością związku. Będąc prototypem kłódki, symbolizował nadto klucz do serca oraz labirynt, jaki należy przejść, aby zasłużyć na końcową nagrodę, bazował zaś na prehistorycznej wręcz tradycji apotropaicznych węzłów zdobiących ludzkie ciało, stanowiących prototypy bransolet, obrączek i naszyjników, wpisując się poza tym w zwyczaj pierwotnego sposobu podpisywania się za pomocą zindywidualizowanego supła⁵⁴.

Naturalnie tradycja węzła miłości znalazła swe odzwierciedlenie w emblematyce. Dewizy w rodzaju „tylko śmierć mnie rozwiąże”, „ich oddalenie go wzmacnia” towarzyszyły wyobrażeniom *las d'amour*, czasem łączonego w wieniec wpisany w pierścień wieczności, czyli węzła połykającego własny ogon⁵⁵.

Moda na miłosne fawory, sięgająca korzeniami „romansów” hellenistycznych, średniowiecznej mistyki miłosnej objawiającej się w poezji trubadurów, teorii *amour courtois* i nowożytnej jej kontynuacji *amor honesto* - *amour honnete* (*amour précieux*), bazującej na teorii dworności hiszpańskiej powieści sentymentalnej, nie bez wpływów formalnych Indian amerykańskich, inspiracji dyktatem wszechwładnej Melancholii spod znaku Saturna, wywodzącej się wprost z tradycji neoplatonickiej *sprezzatury*, wpisywała się równolegle w procesy emancypacji kobiet⁵⁶. Trudno ją jednak sprowadzać do zaledwie jednej z wielu *innocentes galantries*, towarzyskich rozrywek mniej lub bardziej „uczonych” czy egzaltowanych arystokratek XVII stulecia, adorowanych w gabinetach (*les cabinets*), „kółkach” (*cercles*) lub „uliczkach” (*la ruelle*) przez tzw. alkowystów w typie wierszoklety Voiture'a z kręgu Hôtel de Rambouillet, jednego z największych dandysów epoki⁵⁷. Bez wątplenia był to jednak ważki, choć zdecydowanie zapoznany element (wręcz imperatyw) kultury dworskiej epoki, niebagatelny składnik tradycji miłosnych podarunków XVI i 1. połowy XVII w., element nie zawsze jednoznacznej artykulacji oraz komunikacji uczuć poddanych szczególnej rytualizacji, formalizacji, ale i swoistemu uduchowieniu w kierunku wyszukanej dyssymulacji i pseudonaturalnej nonszalancji, derywat tradycji prowadzenia miłosnego dialogu i definiowania osobistych relacji, w zaskakujący sposób wkraczający w sferę mody⁵⁸.

Bohaterowie najbardziej poczytnego romansu epoki Belisard i Alcandre dostrzegają, iż zbyt rzadkie lub zbyt liczne miłosne fawory gaszą miłość, tak jak brak lub nadmiar wosku gasi płomień⁵⁹. Niestety, stanowiąca symboliczny relikwitu epoki błędnych rycerzy, efekt „mody na neogotyck” circa 1600, długiej tradycji *chevalerie galante* czy też pozorowanej re-feudalizacji kultury dworskiej tego okresu, *faveur* straciła z czasem swój walor

7. *Vladislavs III* (fragment), P. Daret, 1645 r., miedzioryt, 25,7 x 34,4 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-ryc. 24 845. Fot. Muzeum / *Vladislavs III* (a detail), P. Daret, 1645, etching, 25,7 x 34,4 cm, National Museum in Krakow, inv. no. MNK III-ryc. 24 845. Photo MNK

ideowy i pierwotną konotację. Niemieckie ludowe piosenki z połowy XVII w. dowcipkowały z wytwornisiów, którzy sami kupowali sobie te oznaki powodzenia. Zrodzoną w epoce Milтона i Corneille'a tradycję ręcznie malowanych węzłów zdobiących prezenty walentynkowe (choćby w formie włosów wybranka serca ukrytych w złotej broszy lub rysowanych węzłów splecionych w niekończący się labirynt miłosnych sentencji) pielęgnowano jeszcze w siódmej dekadzie XVIII stulecia. Pod koniec Wielkiego Wieku Henri Misson wspominał tradycję *Livrees de Noces*, dosyć okazałych węzłów z wstążki koloru złotego, srebrnego, cielistego lub białego, noszonych na ramieniu przez gości weselnych; *wedding favours* (niem. odpowiednik to *Brautschleife* darowywane przez pannę młodą wybrankowi, podobno na wzór francuski) istnieją w krajach anglosaskich po dziś dzień; w kulturze ludowej do niedawna praktykowano zaś fawory narzeczeńskie, plecione z kłósów zbóż i przeplatane wstążką, z dumą noszone przez przyszłe małżonki na sercu. W Kobernsdorf (Burgenland, Austria) wyszywane fawory wciąż stanowią cenniejszy podarunek, wiązany w akcie publicznego wzmocnienia więzów miłości⁶⁰. Od 1995 r. *Festa delNodo d'Amore* w trzeci wtorek czerwca przyciąga turystów z całego świata do niewielkiego Valeggio sul Mincio. Odwieczną tradycję przypominają także takie wydarzenia, jak wystawa w rodzinnym mieście świętego Walentego - Terni (Palazzo di Primavera, 20 lutego - 10 marca 2008).

W 1644 r. Władysław IV przekazał zmarłej małżonce zausznice ze swoich włosów z diamentowym wisiosem. Zachowana ikonografia Cecylii Renaty potwierdza fakt portretowania się przez nią z faworami zwisającymi najczęściej na lewe ramię, w formie gruszkowatych klejnocików zawieszonych na srebrzystej rozecie. W rejestrze zastawowym króla, spisany w roku 1646, spotykamy

8. *Adoracja Trójcy Świętej* (fragment z kryptoportretem Władysława IV), autor nieokreślony z kręgu Hermana Hana, olej, płótno na desce, 140 x 110 cm, Czeszewo koło Wągrowca, kościół pw. św. Andrzeja. Fot. A. Cieślowski / *Adoration of the Holy Trinity* (a detail with Ladislaus IV's crypto-portrait), unknown painter from the Herman Han's circle, oil on canvas stretched on board, 140 x 110 cm, Czeszewo near Wągrowiec, St Andrew's Church. Photo A. Cieślowski

wzmianki przynajmniej o 14 faworach jubilerskiej roboty, takich jak diamentowe *sertum*, *compactile*, *nodus aureus pectoralis*, *nodus in rosa figura*, *nodus ex smaragdis diversis encaustatus coloribus ex quo pendet iconaria pixis*, *in auris pendula rosa*, *rosa ex chalibe adamantibus*, *sertum diversis encaustatum*, węzeł szmaragdowy, czarna kokardka, tajemniczy pendent z dwoma koronami etc.⁶¹. Przejdźmy zatem do świata faworów Króla Jegomości.

Wizerunek z medalu wileńskiego Jana Engelharta przedstawia królewicza z lat około 1627-1629. Lok miłości, zakończony czymś na kształt obrączki, przywołuje na myśl *casus* z 1628 r., kiedy to władze Strasburga uskarżały się na feminizację

mody męskiej, przejawiającą się tym, że „mężczyźni przystrajają fryzury podobnie jak kobiety, używając do tego celu jedwabnych wstążek i obrączek wplatanych w warkocze oraz innych babskich fatałaszków”⁶². Pierścionek stanowił zdecydowanie pierwszorzędnny typ miłosego podarunku; zawieszanie go na *lovelockeu* miało być może oznaczać szczególną sublimację tego obiektu lub wynikało z faktu, iż został zdjęty z kobiecej dłoni, stanowił zatem fawor, nie zaś obrączkę zaręczynową przygotowaną specjalnie dla mężczyzny. Zmiana przeznaczenia prezentu miłosego stanowić mogła wyraz chęci „przeniesienia” funkcji praktycznej na poziom miłosnej adoracji. O tym, że królewicz nosił tradycyjne fawory tekstylne, może świadczyć miniatura portretowa z Muzeum XX Czar-toryskich (jeden z jego najwcześniejszych wizerunków we francuskiej peruce): tajemniczy, rozwichrzony pukiel kokardek w kolorze *avinato* (z odcieniem fioletowawego *paonazzo*) na środku piersi przypomina późniejsze faworki, przytwierdzone już do treski spadającej na lewe ramię. Faktem jest, iż stały się one od początku panowania głównym elementem jego *image’u*, niepomijanym nawet na operujących ułamkami milimetrów medalach.

Tradycja wykorzystywania ściętych loków jako znaku uczuć przybyła na ziemię polskie z Zachodu już w XVI w., jeśli nie wcześniej. Wśród ruchomości Jana Dantyszka znaleziono „plecionkę z jasnych włosów”, zapewne pamiątkę po Tyrolce o imieniu Grinea. Łańcuchy i naszyjniki z tegoż materiału spotykamy w twórczości Jana Andrzeja oraz Stanisława Morsztynów, bransolety z własnych włosów przesyłała swemu Sylwandrowi-Celadonowi królowa Maria Kazimiera⁶³. Czyżby tradycja upamiętniona przez portrety króla (il. 1) i Cecylii Renaty, zdobiące niegdyś pałac w Wilanowie, stanowiła dla Marysienki inspirację?

Faworki pannicy jako element kokieteryjny pojawiają się czasem w poezji i roman-sie połowy stulecia. Literatura satyryczna

epoki dokumentuje istnienie w świadomości obyczaju „loczków miłości”:

Na cudzoziemskie stroje.

Cny Polaku, czemu to stroje polskie brzydysz? [...]

Przyprawieś warkocz - mieniaj się z siestrowych

Co ojciec dał pozwól jej, a sam zostań żicką
Wzięłaś siestrze warkocz, weźmy że jej co więcej.
Niech ona chłopem będzie, a ty bądź...⁶⁴

W latach 40. włoskie, hiszpańskie, a zwłaszcza francuskie „opowieści miłosne”, w których towarzyszący zazwyczaj przysiędze moment ofiarowania znaku stanowił jeden z zasadniczych toposów, cieszyły się w Rzeczypospolitej pewną popularnością: „to płeć oboja czytuje, podziwia i naśladuje” - z niesmakiem konstatował Łukasz Opaliński. „Niegodne by było [dla] młodzieńca nie mieć damy, do której by się zalecał... Tak czynią wszyscy zajęci grzebieniem, zwierciadłem i papilotami... niejednego dziś widziałeś starcem, jutro ujrzysz młodzieńcem, gdy włoży perukę i ogoli się”⁶⁵. Faworki pannicy pełniły funkcję sygnału rozpoznawczego (w ramach konwencji przebrania, po upływie dłuższego odcinka czasu), znanego tylko obojgu kochankom (*Historia o Banialuce, Historia Hipolita z Julią, Historia o Chryzeidzie i Arymancie*); stanowiły nadto wabik, element kokieteryjnych zabiegów, a niekiedy wydarty od ukochanej *souvenir*:

Wypija według swojej obietnice chętnie, [...] ...pełni kielich spory

Urwane weń wmozywszy od Damy fawory. [...]

Nie nowina-ć to bywa, że kupiony w kramie

Lada fancik, posłany na affektu znamie,

U przyjaciela drogim staje się klejnotem⁶⁶.

Fawory *sensu largo*: *gioie da petto*, wyszukane klejnoty noszone na lewej piersi, względnie lewym ramieniu, chyba jako pierwsza promowała w Rzeczypospolitej (w każdym razie jako pierwsza się z nimi portretowała) królowa Konstanca Austriaczka⁶⁷. Klejnot z monogra-

9. *Władysław IV*, kopia według Fransa Luyckxa, olej, płótno, 84 x 64 cm, prywatne zbiory w Szwecji (?). Fot. Swedish Portrait Archives / *Ladislaus IV*, a copy after Frans Luyckx, oil on canvas, 84 x 64 cm, a private collection in Sweden (?). Photo Swedish Portrait Archives

mem S[IGISMUNDUS] 7[ERTIUS] MEX] P[OLONIAE] z ostentacją zdobi lewe ramię monarchini na portrecie z Germańskiego Muzeum w Norymberdze⁶⁸. „Roza dyamentowa, w który ASC pospołu spoione y trzy perły wiszące ze 44 dyamenty y trzy z osobna wiszącymi”, a także zawieszenia z motywem koronowanego monogramu SC (Zygmunt-Konstancja?) oraz SCA (SIGISMUNDUS CONSTANTIA AUSTRIA) odnajdujemy także wśród mobiliów wywiezionych w posagu przez siostrę króla Władysława⁶⁹. Spis ruchomości Jana Kazimierza z 1643 r. wylicza m.in. „fawor diamentowy od królowej J.M., w cerwonem pusderku” (być może ten z monogramem *C.I.*, uwieczniony na rycinie W. Hondiusa, zapewne stanowiący pamiątkę po pobycie we Francji i kilku intymnych spotkaniach z księżniczką Marią Ludwiką Gonzagą na przełomie lutego i marca 1640 r.), a nadto 12 faworów, wzbogaconych ema-

lią i kamieniami szlachetnymi⁷⁰. Na portrecie Daniela Schultza z Gabinetu Marmurowego Zamku Królewskiego w Warszawie, powstałym około 1648 r., Jan Kazimierz, ukazany w konwencji św. Kazimierza Jagiellończyka, nosi futrzany kołpak z oryginalnym klejnotem nawiązującym w górnej partii do kształtu serca. „Faworek diamentowy” wart 400 florenów widnieje m.in. w rejestrze klejnotów zakupionych przez kasztelana wołyńskiego Michała Jerzego Czartoryskiego w 1637 r. Analogiczny obiekt, jak i „fawor rubinowy wielki na kształt róży” posiadał w swej kolekcji także książę Władysław Dominik Zasławski-Ostrogski⁷¹. Przykłady można mnożyć.

Czy król znał *Astregę Honoré d'Urfégo*? Wybór Galatei na główną bohaterkę dramatu *per musica*, wystawionego z inicjatywy królewicza w 1628 r., daje dużo do myślenia w tym względzie. Jeśli nawet tylko pobieżnie, zapewne poznał romanse typu *Argenis* Jeana Barclaya (w wersji łacińskiej, włoskiej lub niemieckiej w tłumaczeniu Marcina Opitza). Sekretarzem króla był Antonio Santacroce, autor napisanej zapewne jeszcze w Polsce i dedykowanej monarsze *Cloridei* (wyd. 1654)⁷². Czyżby istniał związek między dewizą królewiczowską/królewską a jednym z elementów toposu Triumfu Miłości (wieniec)? Przecież tak istotna dla królewskiej ikonografii topika „herkuliańska” (Herkules wybierający stromą i ciernistą ścieżkę *Virtus heroica*) wiązała się ściśle z ideą przywrócenia cesarskiego pokoju, królestwa Cnoty, powrotu dziewiczej Astrei - początku nowego Złotego Wieku⁷³. Ikonografia drugiego Wazy oraz źródła pośrednie - np. piśmiennictwo Łukasza Opalińskiego - każą domniemywać, że dwór warszawski znał fawory na długo przed przybyciem do Polski Ludwika Marii Gonzagi. W takim ujęciu byłyby one namacalnym odpowiednikiem idei palmy chwały. Oczywiście motyw korony, wienieczący bardziej okazałe klejnoty faworów, nie był przypadkowy - obok znaczenia heraldycznego mogła wyrażać nagrodę w ujęciu

neoplatońskim: „nieśmiertelność i wieczną sławę dla tego, który żył w cnotcie”⁷⁴. Liczne konterfekty Władysława Wazy z około 1630 r. przedstawiają go ozdobionego w pasie kwadratową kokardą (rzędem kokard); czyżby ta z pozoru konwencjonalna ozdoba stroju, rodem znad Sekwany, przywoływała na myśl wieloletnią tradycję wspomnianego wyżej kwadratowego węzła, talizmanu symbolizującego płodność Herkulesa - *nodus Herculanus*? Zważywszy na główny motyw ikonografii naszego bohatera, nie jest to nieprawdopodobne⁷⁵.

Funkcja i rola związanych ściśle z modą francuską faworów w życiu króla Władysława wymagają z pewnością dalszych kwerend i refleksji; zapewne w jakimś stopniu wiązały się z jego frankofilstwem. Definiując modę jako „kulturalną konstrukcję ucieleśnionej tożsamości manifestującą aktualnie panujący ideał człowieka” (V. Steele), możemy poczynić próbę rekonstrukcji motywów, jakie stały za przyjęciem przedmiotowego zwyczaju, abstrahując od wątku „herkuliańskiego”. W interesującym nas czasie cywilizacja francuska podlegała mistyfikacji w świadomości ówczesnych elit⁷⁶. Już około 1580-1590 r. krawcy znad Sekwany zdobyli sobie w Europie wyjątkową reputację. Silne nastroje antyfrancuskie w społeczeństwie szlacheckim, wzmacniane takimi wydarzeniami, jak ucieczka Henryka Walezego, uwięzienie królewicza Jana Kazimierza, absolutystyczne ekscesy, protestancko-tureckie sojusze itp., nie wykluczały korzystania z ich usług⁷⁷. Paryż stał się celem podróży młodzieży z całego kontynentu, i to nie tylko przedstawicieli rodów możnowładczych⁷⁸. Na początku następnego stulecia londyńscy satyrycy naigrawali się ze strojnisiów ubranych niczym francuska kukiełka (*Frenchpuppet*). Dwór Ludwika XIII stał się głównym punktem odniesienia w zakresie uczesania, ubioru, tańca i wszelkich dworskich manier, takich jak sposób trzymania i wywijania kapeluszem, oddawania skomplikowanych ukłonów, wysławiania się etc.⁷⁹. Zapewne Włady-

ślaw IV nieprzypadkowo najlepiej wspominał po latach swój pobyt w Belgii - stanowił on przecież namiastkę peregrinacji po Francji. Potrafił się zachwycać strojami pośła Ludwika XIII i jednocześnie zadziwiać Francuzów aktualnością swego ubioru, ukształtowanego według bieżących wytycznych paryskiej mody. Miłośnik pończoch, wyrabianych zgodnie z modelem *façon d'Angleterre*, ze swej demonstracyjnej miłości do kultury francuskiej starał się uczynić instrument dyplomatycznej gry⁸⁰. „Specjalną książkę poświęconą strojom, używanym na świecie” chętnie wykorzystywano na dworze wazowskim, zwłaszcza w okresie karnawałowych maskarad⁸¹. Urywki z listów nuncjusza Filonardiego dają wyobrażenie o roli mody w życiu króla Władysława. Fakt preferowania przezeń szyku francuskiego miał nawet wpłynąć na strój przyszłej małżonki: „Widząc na portrecie przesłanym z Wiednia arcyksiężniczkę ubraną na sposób niemiecko-włosko-hiszpański, odpisał, aby przybyła w stroju francuskim, jak zwykł się ubierać on sam, Król Jegomość, i aby w takiej samej odzieży przybyły damy, które jej towarzyszą”. W dniu ingresu do Warszawy przywitał królową Cecylię Renatę „z radością”, zapewne m.in. dlatego, że jej strój odpowiadał wcześniejszym wskazówkom. Niecały rok później powstał królewski konterfekt pędzla Fransa Luyckxa (1604-1668), flamandzkiego artysty świeżo zatrudnionego na dworze cesarza Ferdynanda III. Model z dumą eksponuje na nim lok miłości ozdobiony okazałym faworem. Jedna z kilku replik malowidła

- najprawdopodobniej tożsama z płótnem, za które królewski agent zapłacił w 1640 r. - zdobi prawdopodobnie prywatne zbiory w Szwecji (il. 9; por. il. 1)⁸².

Jednak tekstylno-biżuteryjne fawory zawieszane na lokach miłości dostrzeganych na większości wizerunków króla Władysława, od zapomnianej rzeźby w Oliwie po zakurzony kryptoportret w farze krośnieńskiej, w swej genezie były czymś więcej niż atrybutem egzaltowanego wyznawcy pseudośrednio-

wiecznej sentymentalnej afekcji w typie *amour chivalresque*, efektem procesu akulturacji impulsów francuskiej mody czy po prostu transplantacji zachodnich wzorów obyczajowych. Można uznać, że pełniły rolę niepozobawionego waloru symbolicznego (w rozumieniu Leacha) semiotycznego wskaźnika (Peirce'owski *index*) i jednocześnie materialnego znaku (*token*) łączącego dwa

światy; społecznego kodu dostępu do kręgu „wtajemniczonych”, ostentacyjnie obnoszonego talizmanu ewokującego astrologiczne amulety noszone przez samego Marsilia Ficino. Władysław IV był mistrzem wykorzystywania stroju do celów politycznych, niestety niuanse jego strategii - jak i w innych dziedzinach - pozostają do dziś sekretem jego złożonej osobowości.

PRZYPISY

¹ P. van de Griend, *On the True Love Knot*, w: *History and science of knots*, wyd. J. C. Turner, P. van de Griend, Signapore 1998, s. 397- 417, tu: 409.

² Niezależnie od ryciny Hondiusa i innych powtórzeń z epoki (takich jak emaliowana na złocie miniatura dwustronna z 1645 r., 4,4 x 3,8 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemaldegalerie, Kat. Nr. M.284), przerysu J. Szeymeclera i pastyszu z I. ćwierci XIX w., eksponowanego w Muzeum Wojska Polskiego (depozyt w MWP, nr inw. 211301), względnie transpozycji i powtórzeń według J. B. Plerscha, najbliższy zaginionemu pierwowzorowi z Gabinetu Marmurowego wydaje się właśnie portret Władysława IV z Grodna, pochodzący z kolekcji Juliana Ursyna Niemcewicza (il. 5). Autorki najnowszego katalogu malarstwa Zamku Królewskiego nie uwzględniły tego artefaktu, wskazując jednak na archiwalną fotografię oryginału Petera Danckersa de Rij zakupionego przez Jana Feliksa Tarnowskiego, zdobiącego jeszcze ok. 1917 r. wnętrza pałacu w Dzikowie (D. Juszczyk, H. Małachowicz, *Malarstwo do 1900. Katalog zbiorów. Zamek Królewski w Warszawie*, Warszawa 2007, t. I, s. 65-66).

³ Ta ostatnia forma klejnotu, zastosowana we wspomnianym konterfekte monarszym z biblioteki rodziny Schaffgotschów (*Schaffgotsch'sche Maioratsbibliothek*) w Warmbrunn (obecnie Cieplice, dzielnica Jeleniej Góry), nawiązuje do zaginionego diamentu *Fiorentino* alias *Diamante Grande* z charakterystyczną oprawą w formie zaskrońca, zakupionego przez Ferdynanda I Medyceusza w 1601 r., ciętego przez Pompea Studentolego z Wenecji w formie nieregularnej mandorli (tzy) ze 127 fasetami, którego rysunek inwentaryzacyjny znajduje się w londyńskim Victoria and Albert Museum; zob. P. Goretti, *In limatura della luna argentea. La scienza dei magnifici apparati, tra malinconia, vestiaro e vaghezze d'atico*, w: *Gonzaga. La Celeste Galleria. L'esercizio del collezionismo*, red. E. Morselli, Milano 2002, s. 185-211; por. *Igioielli dei Medici*:

dal vero e in ritratto, a cura di M. Sframeli, Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 12 settembre 2003 - 2 febbraio 2004, Firenze 2003, s. 34, także 140-141; zachowało się nadto kilka wersji portretu księżnej Marii Magdaleny Austriackiej z synkiem Leopoldem pędzla G. Sustermansa z 1623 r. (także płótno Valore i Domenica Cassinich), na którym to wspomniany klejnot wieńczy lewą stronę diadem (tzw. *sopraciuffo*) ciotki Władysława IV (w cokolwiek nienaturalny sposób, zważywszy na ciężar klejnotu), *ibidem*, s. 138-140. Powstały po 1625 r. pierwowzór dla dwóch znanych dziś konterfektów królewicza: niezachowanego, przed wojną przechowywanego w zbiorach wileńskiego Muzeum Rumiancowskiego (nr inw. 2782, negatyw w Archiwum Dokumentacji Wizualnej Muzeum Narodowego w Warszawie, nr 693970) oraz portretu z początku królewskiego z końca XVIII w. (Siauliy Aušros muziejus), przedstawiał modela w niezgrabnej peruce z ledwo zaznaczonym „loczkiem miłości”.

⁴ Por. portret Władysława IV niezidentyfikowanego autora z ok. 1644 r., ol., pł., 86 x 72 cm, Lwowskie Muzeum Historyczne, nr inw. ©-532; imaginacyjny portret Marcina Zborowskiego (wg konterfektu Władysława IV), ol., pł., 77 x 64,5 cm, Muzeum Okręgowe w Tarnowie, nr inw. MT-A-M/771 oraz archiwalna fotografia zaginionej miniatury dwustronnej Władysława IV i Ludwiki Marii Gonzagi, dawniej w tzw. Szkatule Królewskiej Muzeum XX Czartoryskich.

⁵ D. Yarwood, *Fashion in the Western World 1500-1990*, London 1992, rys. 79 - włosy króla niesłusznie uznano za naturalne. W opinii Ireny Turnau „fawor” to jedynie stosowana od XVI w. „wstawka lub ozdoba przy szyi w stroju kobiecym, od XVIII w. wstążki przy koszulach w ludowym stroju krakowskim”; por. J. T. Petrus, *Portret Władysława IV*, w: *Sztuka dworu Wazów w Polsce. Wystawa w Zamku Królewskim na Wawelu, maj-czerwiec 1976*, red. A. Fischinger, Kraków 1976, s. 73; J. Tylicki, *Portret Władysława IV*

w stroju koronacyjnym, w: *Gdańsk dla Rzeczypospolitej: w służbie Króla i Kościola*, Muzeum Historyczne Miasta Gdańska, Warszawa 2004, s. 221-222; W Drecka, *Nieznany portret Gustawa II Adolfa pedzła Sandrarta*, „Biuletyn Historii Sztuki” XVII: 1955, s. 250-254; M. Możdżyńska-Nawotka, *O modach i strojach*, Wrocław 2005, s. 96; J. Tylicki, *Barłłomiej Strobel. Malarz epoki wojny trzydziestoletniej*, t. I, Toruń 2000, s. 183, 190; Ę. Turn au, *Słownik ubiorów: tkani-ny, wyroby pozatkackie, skóry, broń i klejnoty oraz barwy znane w Polsce od średniowiecza do pocztku XIX w.*, Warszawa 1999, s. 54; E. Vogtman, *Ubiory dworskie w czasach Zygmunta III i Władysława IV Wazów*, praca magisterska napisana na Uniwersytecie Warszawskim pod kierunkiem prof. W. Tomkiewicza, Warszawa 1959, s. 35; A. Strojny, *Kogo przedstawia portret Marcina Zborowskiego?*, „Rocznik Tarnowski” 1999/2000, s. 217-221; E. Letkiewicz, *Klejnoty w Polsce. Czasy ostatnich Jagiellonów i Wazów*, Lublin 2006, s. 171-173, 181, 241-243, 451.

⁶ S. Vincent, *Dressing the elite. Clothes in Early Modern England*, Oxford 2003; L. G. de Donville, *Signification de la mode sous Louis XIII*, Aix-en-Provence 1978, s. 104, 121-148, 152-166; R. Barthes, *System mody*, Kraków 2005, s. 266.

⁷ Ta siegająca ok. 1575 r. niedbałość wystudiovana (*délight in disorder*), afektacja wyglądu spod znaku Saturna i *melancolia nra* nie były także obce Hiszpanom. Faktem jest, iż jeszcze w 1659 r. można było znaleźć miasto „Niedbałość” na „mapie krain czulości” francuskich precjozystek: D. A. Liot Backer, *Precious Women*, New York 1974, s. 194-195; A. Ribeiro, *Dress and Morality*, Oxford 2003, s. 76-77; R. M. Smuts, *Art and material culture of majesty in early Stuart England*, w: *The Stuart Court and Europe. Essays in Politics and Political Culture*, red. R. M. Smuts, Cambridge 1996, s. 86-112, tu: s. 56, 91; M. Magendie, *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté, en France au XVIIe siècle, de 1600 a 1660*, t. I-II, Genève 1970, s. 376, 418 n.; D. Roche, *The culture of clothing. Dress and fashion in the 'ancien régime'*, Cambridge 1994, s. 33 n., 86 n., 185 n. („ubiory zawsze oznaczają więcej, niż wydają się znaczyć”); G. McKim-Smith, M. L. Welles, *Material Girls and Boys: Dressing up in Cervantes*, "Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America" 24, 1 (2004), s. 65-104, tu: 67 n.

⁸ C. Lisón Tolo sana, *La imagen del rey. Monarquía, realiza y poder ritual en la Casa de los Austrias*, Madryd 1991, s. 87, 91 n., 110, 153; N. Elias, *La société de cour*, Calmann-Levy 1974, s. 70-76.

⁹ O. Roth, *Höfische Gesinnung und honnêteté im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, w: *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert. Vorträge und Referate gehalten anlässlich des Kongresses des Wolfenbüttel Arbeitskreises für Renaissanceforschung und des Internationalen*

Arbeitskreises für Barockliteratur in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 4. bis 8. September 1979, red. A. Buck, Hamburg 1981, s. 239-244; J. Ashelford, *The Art Of Dress. Clothes and Society 1500-1914*, London 1996, s. 60, il. 29, 43, 44; E. E. S. Gordenker, *Anthony van Dyck (1599-1641) and the representation of dress in Seventeenth-century portraiture*, Turnhout 2001, s. 60-65; A. Hollander, *Sex and Suits. The Evolution of Modern Dress*, New York 1994, s. 209 n.

¹⁰ W. Koch-Mertens, *Der Mensch und seine Kleider*, t. I, St. Gallen 2003, s. 14; J. Deleito y Piñuela, *La mujer, la casa y la moda en España del rey poeta*, Madrid 1954, s. 215; Hollander, *op. cit.*, s. 56, 64; R. Corson, *Fashions in Hair. The First Five Thousand Years*, London 1965, s. 205; M. Jedding-Gesterling (red.), *Die Frisur: eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart: veranschaulicht an Kunstobjekten der Sammlung Schwarzkopf und internationaler Museen*, Hamburg 1990, s. 100-104; C. McDowell, *Hats: status, style and glamour*, London 1992, s. 7.

¹¹ Według J. Huizingi „peruka jest rzeczą najbardziej barokową w całym baroku”. Warto jednak pamiętać, że z perukami, także tymi męskimi, walczył już m.in. Klemens Aleksandryjski, Tetulian, synod w Konstantynopolu (692 r.), św. Anzelm (zm. 1109) oraz król Anglii Henryk I (zm. 1135). Jak zauważa H. Dziechcińska, peruka stanowi derywat maski, zarówno w jej kontekście scenicznym, jak i maskaradowo-balowym; zarówno perukę, jak i „loki miłości” można koncytować w kontekście teatralizacji ówczesnego świata dworskiego (H. Dziechcińska, *Ciało, strój, gest w czasach renesansu i baroku*, Warszawa 1996, s. 99). O wykorzystywaniu projektów kostiumów scenicznych do celów pozateatralnych: M. M. McGowan, *The Court Ballet of Louis XIII. A collection of working designs for costumes 1615-1633*, London 1985 (wstęp). Por. F. Nicolai, *Über der Gebrauch der falschen Haare und Perrucken*, Berlin 1801, s. 75, 77, 84; Deleito y Piñuela, *op. cit.*, s. 225; Jedding-Gesterling, *op. cit.*, s. 100.

¹² M. van Boehn, *Die Mode. Menschen und Moden im siebzehnten Jahrhundert*, München 1913, s. 104 n.; J. Woodforde, *The strange story of false hair*, London 1971, s. 15; P. Goretti, *En crinière: parucche, cornici, maesta*, w: *Un diavolo per capello: dalla Sfinge a Warhol. Arte-ACconciature-Società*, Museo Civico Archeologico w Bolonii, Milano 2006, s. 107-134, tu: s. 107; M. Kwass, *Big Hair: A Wig History of Consumption in Eighteenth-Century France*, "The American Historical Review" vol. 111, nr 3, czerwiec 2006.

¹³ De Donville, *op. cit.*, s. 27; É. Magne, *La vie quotidienne au temps de Louis XIII, d'après des documents inédits*, Paris 1942, s. 70. Noszone przez zmarłego za życia kokardy stanowiły, obok rękawiczek, apaszek, pierścieni czy bind do kapelusza, jedną z „pamiątek”, rozprawdzanych

najczęściej zgodnie z wolą zmarłego wśród uczestników uroczystości pogrzebowych (Vincent, *op.cit.*, s. 65-70).

¹⁴ De Donville, *op.cit.*, s. 57-58. Ilustrację do porannej toalety galanta z epoki - przypinającego właśnie broszę do „loka miłości” - stanowi niewiadomego pochodzenia obraz *en grisaille* Adriaena van de Venne *Szlachcic i jego toaleta*, por. B. Hak, *The Golden Age. Dutch Painters of the Seventeenth Century*, New York 1996, il. 706.

¹⁵ Kilka portretów earla z lat 90. przedstawia go z gigantycznym utrefionym „lokiem miłości”; najwcześniejszy wizerunek, z wielką „treską” opadającą na lewe ramię i ciekawym kolczykiem z czarną, podwójną kokardką, powstały zapewne w latach 1590-1593, został zidentyfikowany w kolekcji rodziny Cobbe w 2002 r. (wcześniej wiązany z Lady Norton), zob. A. Holden, *That's no lady, that's...*, "The Observer Review" 21 kwietnia 2002, s. 5, www.creativematch.co.uk/view-news/?88192; malowidło z Tower of London, przypisywane Johnowi de Critz z 1603 r., przedstawia go już z symetryczną, długą fryzurą.

¹⁶ Por. Corson, *op.cit.*, London 1965, s. 160, 206; F. W. S. van Thienen, *Das Kostüm der Blütezeit Hollands 1600-1660*, Berlin 1930, s. 59-60; Woodforde, *op.cit.*, s. 20; G. Reynolds, *Elisabethan and Jacobean*, w: *Costume of the Western World. Fashions of the Renaissance in England, France, Spain and Holland*, New York 1951, s. 127-188, tu: s. 133. Także *calotte* przybierała czasem formę wysuniętego spod kapelusza kosmyka opadającego na kołnierz, zob. M. B e a u l i e u, *Contribution a l'étude de la mode a Paris. Les Transformations du Costume élégant sous le règne de Louis XIII (1610-1643)*, Paris 1936, pl. I, fig. IV; G. L u i j t e n, *Frills and furbelows: satires on fashion and pride around 1600*, "Simiolus" 24 (1996), nr 2/3, s. 140-160, il. 1; R. Bryer, *The History of Hair. Fashion and Fantasy down the Ages*, London 2000, s. 51; Ch. M. Calasibetta, P. T o r t o r a, *The Fairchild Dictionary of Fashion*, New York 2003, s. 225. „Miłosny lok” to wymysł szczególnie znienawidzony przez purytanów. Jednak w 1628 r. to prezbiterianin William Prynne wydał 63-stronicowy elaborat, wykazujący dlaczego noszący ów „wymysł Indian inspirowanych przez diabła” zasługują na potępienie: „wielu przecież w ostatnim czasie z tych degeneratów ze swym układnym włosiem zamieniło się we Francuzów, zbójów - nie, w kobiety raczej. Czyż nie pogwałcili oni starodawnej i szacownej tradycji przyzwoitej tonsury noszonej przez ich przodków, łamiąc nakazy prawa boskiego i naturalnego przez swe kobiece, zdobione, kolorowe, fałszywe, zbyteczne »pukle miłości«? Czyż kiedykolwiek którykolwiek ze świętych Pana, o których słyszeliśmy lub czytaliśmy, nosił loczki? A może swe włosy tapiował, pudrował, puszył lub zdobił? [tłum. J.Ż.] (W. Prynne, *The Vniouelinese, of Loue-lockes, or A summarie Discourse, proouing: The wearing, and nourishing,*

of a Locke, or Loue-locke, to be altogether vnseemely, and vnlawfull vnto Christians, London 1628, za: Corson, *op.cit.*, s. 208-209). Co znamienne, wielobny Prynne znalazł niespodziewanego sojusznika w osobie arcybiskupa Lauda (Vincent, *op.cit.*, s. 88). Wielka „dyskusja na temat loków” rozgorzała w Zjednoczonych Prowincjach ok. 1640 r.; jej szczyt wiązał się z wystąpieniem wielobnego Jacoba Borstiusa (1612-1680). 10 stycznia 1644 r. w Dordrechcie, przy okazji swego zatwierdzenia na urząd kaznodziei Niderlandzkiego Kościoła Zreformowanego, wygłosił żarliwą mowę wyjaśniającą słowa świętego Pawła z Pierwszego Listu do Koryntian, w wersji rozszerzonej wydaną w następnym roku drukiem pt. *Predicatie van 't lang hair*, udowadniając tezę, iż mężczyzna noszący długie włosy rezygnuje ze swej godności. Także jego holenderski kolega, wielobny Godefridus Cornelisz Udemans (ok. 1580-1649) ogłosił filipikę na wszechzną modę w formie dysputy pt. *Włosy Absaloma, czyli Dyskurs, w którym rozpatrywane jest, co należy sądzić na temat dzikich latających kępek włosów czy zwisających loków, które to w naszych czasach tak często i bez zastanowienia noszone są przez wszelkich mężczyzn i wszelkie kobiety: przedstawiony na zasadzie rozmowy pomiędzy Absalomem, Tymoteuszem, Drusillą i Priscillą* [tłum. J.Ż.] (M. M. Toth-Ubbens, *Kaalkop of ruighoofd, historisch verzet tegen het lange haar*, "Antiek. Tijdschrift voor liefhebbers en kenners van oude kunst en kunstnijverheid" 6: 1972, s. 371-385).

¹⁷ Zob. *The Quakers terrible vision or the devils's progress to the City of London: being a more true and perfect relation of their several meetings, trances, quakings, shakings, roarings, and trembling postures; the appearing of two strange oracles, with an old love-lock cut off from Satans head; the manner of putting it in practice, and drawing in of others; the burning of their fine cloaths, points, and ribbons, which seemed to them like so many hellish hags...*, London 1655. W Bordeaux kalwiński pastor wywołał falę niezadowolenia, odmawiając udzielania sakramentów wiernym w perukach (Jedding-Gesterling, *op.cit.*, s. 105). Jednak ostatecznie zwyciężyła strona przeciwna, reprezentowana m.in. przez Marcusa Zueriusa Boxhorna - por. B. M. d u M o r t i e r, *Costume in Frans Hals*, w: *Frans Hals*, wyd. S. Slive, Royal Academy, London- Frans Halsmuseum, Haarlem 1989, s. 45-60, tu: 56.

¹⁸ Tak to zjawisko opisuje J. von Falke: „Długie włosy przypalano, nacierano maścią i dzielono w pasma lub loki, wasy starannie pielęgnowano, ich końce podwijano do góry. W lokach lub warkoczach umieszczano ozdoby, perły lub wplatanowano w nie wstążki, a robili to nie tylko najwięksi eleganci. Król Danii Chrystian IV i jego syn Fryderyk III wielokrotnie przedstawiani byli na portretach z długim warkoczkiem z jednego

boku, z perłą w kształcie gruszki na jego końcu. Tasiemki i rozety, najczęściej z czerwonego jedwabiu odbijającego się od czerni stroju, były szczególnie popularnym rodzajem ozdoby. Stanowiły przeważnie podarunki od dam, tzw. *favours*; umieszczano je na całej powierzchni ubrania, od kapelusza po obuwy" [tłum. J.Ż.] (J. von Falke, *Costümggeschichte der Culturvölker*, Stuttgart 1880, s. 344-345).

¹⁹ Tallemant des Réaux, *Les Historiettes*, Paris 1853, t. 3, s. 473, t. 6, s. 336; P. Corneille, *La Veuve ou le Traître trahi*, II, Paris 1634, s. 4 n.; La Calprenède de (Gaultier de Coste), *Cassandre*, t. I, Paris 1642, s. 128, 187-189. Por. *Grand Larousse encyclopédique en dix volumes*, t. IV, Paris 1961, s. 933; *Grand Larousse de la langue française*, t. III, red. L. Guilbert, Paris 1973, s. 1899; P. Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, t. IV, Montreal 1989, s. 436.

²⁰ Z. Kuchowicz, *Miłość staropolska*, Łódź 1982, s. 55. Teorię potwierdza portret Elżbiety I z Narodowej Galerii Portretu w Londynie, na którym monarchini eksponuje na lewej piersi przypięty kwiat róży (F. A. Yates, *Astraea: the imperial theme in the sixteenth century*, Harmondsworth 1977, il. 13).

²¹ Od niepamiętnych czasów włosów używano do praktyk magicznych. Ufano, że mimo oddzielenia od całości nadal pozostają z nią związane; ponieważ są częścią człowieka, można z ich pomocą wpłynąć na jego zachowanie. Z drugiej strony, przekazywanie własnych włosów stanowiło wyraz oddania się we władanie obdarowanego, nadto świadectwo zaufania i szczerej miłości. Zwłaszcza bransoletki z nich plecione, dekorowane niekiedy perfumowanymi wstążkami oraz złotymi i srebrnymi nićmi, funkcjonowały jako symbol czułego związku łączącego serca; obdarowany nie powinien nigdy się z nimi rozstać - poeta Théodore Agrippa D'Aubigné nosił je nawet w bojach. Pisał: „Miałem piękny fawor/ Z włosów, które zabrał ten złodziej,/ Miałem duszę skostniałą:/ On ogrzał moje serce/ Włosami mej ukochanej”. W początkach XVII stulecia bransolety z konopii zmieszanych z włosami pasterki spotykamy w *L'Ode a un Sien Amy Théophile'a de Viau*. Bohaterka P. Corneille'a Clarice mówi: „Aby cię w końcu skłonić, byś mówił inaczej,/ Jeśli nie wystarczy słowo, które daję ci w zastaw,/ bransoleta specjalnie utkana z moich włosów/ czeka, by związać twoje ramie i twoje pragnienia”. Oprócz bransolet wykonywano z włosów pierścionki, zausznice i podwiązki: J. Jones, K. Ames, *Love Tokens*, Chudleigh 1992, s. 20; G. C. Munn, *The Triumph of Love. Jewelry 1530-1930*, London 1993, s. 39, 43-45; A. d' Aubigné, *L'Amour*, w: *idem, Oeuvres completes*, wyd. E. Réaume de Caussade, t. IV, Paris 1877, s. 39; P. Corneille, *La Veuve ou le Traître trahi*, Genewa 1954 (I wyd. 1634), s. 62-63; E. Stille, *Bilder und*

Schmuck aus menschlichem Haar, „Volkskunde. Zeitschrift für volkstümliche Sachkultur” I: 1978, s. 225, 230.

²² M. B andr és Oto, *La moda en la pintura. Velázquez: usos y costumbres del siglo XVII*, Pamplona 2002, s. 93; C. Bernis, *El traje y los tipos sociales en "El Quijote"*, Madrid 2001, s. 106. Rozmaicie traktowany węzeł miłości stanowił nie rzadki motyw w romansach hiszpańskich przełomu wieku (T. Eminowicz, *Hiszpański romans pasterski*, Kraków 1994, s. 65).

²³ A. van Dyck, portret markiza de Legenés, po 1630, 202 x 125 cm, Madryd, Grupo Banco Hispano Americano, repr. w: *Splendeurs d'Espagne et Les villes Belges 1500-1700*, t. II, katalog wystawy w Palais des Beaux-Arts, 25 września - 22 grudnia 1985, poz. B27, s. 435-437, opr. M. Díaz Padrón; por. E. Fontenay, *Les bijoux anciens et modernes*, Paris 1887, s. 236-237. Pojęcie *prenda de amor* spotykamy także w wokabularzu mistyki religijnej; motyw węzła powszechnie wykorzystywano dla symbolizacji Trójcy Świętej bądź samego Chrystusa (U. Zischka, *Zur sakralen und profanen Anwendung des Knotenmotivs als magisches Mittel, Symbol oder Dekor. Eine vergleichend-volkskundliche Untersuchung*, München 1977, s. 3-54).

²⁴ Munn, *op.cit.*, s. 7-12, 37; być może obiekt reprodukowany na ostatniej stronie, u samej góry, diamentowa podwójna kokarda z dwoma rubinowymi kaboszonami z Muzeum Londyńskiego (ok. 1630), stanowił właśnie dekorację loka miłości lub samoisny fawor doczepiany do garderoby amanta.

²⁵ *Ibidem*, s. 29, 45. Klejnot z wielkim diamentem i perłowym pendentem, spełniający funkcję fawora *sensu largo*, ukazany został na lewej piersi Elżbiety I, sportretowanej z sitem w konwencji westalki Tucci, rodem z *Triumfu cnoty* Petrarcki, albo raczej Astrei, dziewicy owidiuszowego Złotego Wieku (Yates, *op.cit.*, s. 59 n., 114 n.). Spis klejnotów królowej Anny Duńskiej z 1606 r. wymienia 17 klejnotów nawiązujących do węzła miłości, 9 w kształcie serca, 2 przebite strzałą Amora oraz wiele innych, o mniej lub bardziej skomplikowanym przesłaniu emblematycznym (Munn, *op.cit.*, s. 29-45); inwentarz Henry Howarda earla Northampton z 1614 r. wylicza m.in. „a golde ring sett with fiftene diamonds in a true lover's knotte, with the words »nec astu, nec ense«” (van de Griend, *op.cit.*, s. 405).

²⁶ Por. fawor ze srebrnego serduszka zawieszono na tekstylnej kokardzie, spod którego wystaje „loczek miłości”, zdobiący lewą pierś żony sir Thomasa Astona na jej pośmiertnym wizerunku pędzla Johna Soucha (Munn, *op.cit.*, s. 44).

²⁷ Perły stanowiły symbol Miłości Bożej, główną ozdobę Bogini Miłości, a zatem czyżby podarunek miłosny? Tę tezę ilustruje portret Marii Mancini pędzla J. F. Voeta ze Staatliche Museen w Berlinie - modelka w prawej dłoni podtrzymuje podłużną perłę zawieszoną na czerwonej

wstążeczce (Munn, *op.cit.*, s. 38-41). Z pewnością genetyz perłowych kolczyków należy upatrywać z jednej strony w handlu z Arabią i Persją (import z Meksyku, Peru, Zatoki Kalifornijskiej i Panamskiej oraz Zatoki Perskiej przez Wenecję, a potem Lizbonę i Sewillę), z drugiej zaś w kontaktach z mieszkańcami obu Ameryk (zw. *Land of pearls*), gdzie perły stanowiły istotny element męskiej biżuterii: Philips, *op.cit.*, s. 20-21; D. Scarisbrick, *Tudor and Jacobean Jewellery*, London 1995, s. 74-75; *Pearls: a natural history*, red. N. H. Landman, New York 2001, s. 63-102. Wyrażną inspirację modą indiańską możemy dostrzec w kreacji sir Williama Playtersa na portrecie z 1615 r., przedstawiającym modela z diamentowym kolczykiem wzbogaconym sznurkowymi chwościkami sięgającymi piersi, w Council Museum and Art Galleries: F. Boucher, *Historia mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku*, Warszawa 2003, s. 202; por. F. Yates, *Queen Elisabeth as Astrea*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 10 (1947), s. 27-82. Noszenie perłowych kolczyków w czasach panowania Elżbiety I było hołdem składanym monarchini (A. Ribeiro, *The Gallery of Fashion*, London 2000, s. 57).

²⁸ E. J o n g h, *Pearls of virtue and pearls of vice*, „Simiolus” 8, 1975-1976, s. 69-97, tu: s. 80 n.; I. Groeneweg, *Court and City. Dress in the age of Frederik and Amalia*, w: *Princely Display. The Court of Frederik Hendrik of Orange and Amalia van Solms*, wyd. M. Keblusek, J. Zijlmans, Muzeum Historyczne w Hadze, Hague 1997, s. 201-217, tu: s. 205-206.

²⁹ Tak uczyniła z parą pamiątkowych bransolet księżna Dorothea, żona księcia Palatynatu Ottona Heinricka zm. w 1604 r. (M u n n, *op.cit.*, s. 45).

³⁰ F. A. Yates podkreśla: „The pearl as a symbol of Elisabeth, for which there is plenty of literary material, ought to be fully worked out. It may have something to do with the marked predominance of pearl jewellery in the portraits” (Yates, *Queen Elisabeth...*, s. 78, 59 n., 101); V. H a r t, *Art and magic in the court of the Stuarts*, London 1994, s. 34 n.

³¹ *Treasures and Trinkets. Jewellery in London from Pre-Roman Times to the 1930's*, opr. T. Murdoch, London 1991, s. 44.

³² Liot Backer, *op.cit.*, s. 227; G. F. Sensabaugh, *Love Ethics in Platonic Court Drama 1625-1642*, „The Huntington Library Quarterly” 1, 1937/1938, s. 277-304.

³³ Elias, *op.cit.*, s. 241-256.

³⁴ A. A. Parker, *The Philosophy of Love in Spanish Literature 1480-1680*, Edinburgh 1985, s. 109 n.; Magendie, *op.cit.*, s. 169 n., 191 n., 219, 417, 441; Elias, *op.cit.*, s. 280-305; Liot Backer, *op.cit.*, s. 38; T. Michałowska, *Romans XVII i pierwszej połowy XVIII wieku w Polsce*, w: *Problemy literatury staropolskiej*, seria pierwsza, red. J. Pelc, Wrocław 1972, s. 427-498; J. Miszałska, „Kolloander wierny” i „Piękna Dianeja”.

Polskie przekłady włoskich romansów barokowych w XVII wieku i w epoce saskiej na tle ówczesnych teorii romansu i przekładu, Kraków 2003, s. 47 n. Aktualizowany romans autorstwa Madeleine de Scrudéry *Artamè ou le Grand Cyrus* jest „powieścią z kluczem”, mającą „najściślejsze powiązania z ówczesnym społeczeństwem francuskim”. A zatem obok literackich wcieleń Kondeusza, księżnej de Longueville i księżniczki Marii Ludwigi Gonzagi (Palmis, być może Panthé) na jej kartach spotykamy władcę Suzy Abradate'a, mającego stanowić powieściopisarski odpowiednik króla Władysława IV, wreszcie Conrarta przesyłającego swej ukochanej madrygały kryjące wewnątrz niewielki klejnot - podarunek dowodzący skrywanych uczuć: K. Targosz, *Sawantki w Polsce XVII w. Aspiracje intelektualne kobiet ze środowisk dworskich*, Warszawa 1997, s. 210 n.; Liot Backer, *op.cit.*, s. 197. Analogiczna aktualizacja stała u podstaw słynnej *Diany Jorge de Montemayora* z 1559 r.: T. Eminowicz, *Hiszpański romans pasterski*, Kraków 1994, s. 96; por. V. Pompejano, „Le Romanzo des Indes” di Jean de Lannel, w: *Il romanzo al tempi di Luigi XIII*, „Quaderni del Seicento Francese” 2, Paris 1976, s. 131-166.

³⁵ M. Magendie, *LAstrée d'Honoré d'Urfé*, Paris 1929, s. 50, 58, 98, 104, 106, 147; H. Wentzlauff-Eggebert, *Der französische Roman um 1625*, München 1973, s. 31 n., 44 n.; G. Dotoli, *Il segreto dei romanzi o di una poetica del realismo*, w: *Il romanzo al tempi di Luigi XIII...*, s. 69-120.

³⁶ Za ilustrację tego zwyczaju może służyć klejnot z kolekcji Museum of London: zawierające włosy zawieszenie przedstawiające Wenus ze złamanym łukiem oraz Kupidyna uciekającego z sercem; całość podpisana inskrypcją „zatrzymaj się złodzieju!” (Munn, *op.cit.*, s. 45). Na temat wykradania miłosnych fantów oraz przypisywania ich wybrankom serca por. D. O' H a r a, *The language of tokens and the making of marriage*, w *idem, Courtship and constraint. Rethinking the making of marriage in Tudor England*, Manchester 2000, s. 57-98, tu: 65 n.

³⁷ Fragment z *Kpiarza (Le Raillleur)* A. Marschala, za: de Donville, *op.cit.*, s. 89.

³⁸ Jones, Ames, *op.cit.*, s. 43, 28; N. Z. Davis, *The Gift in Sixteenth-Century France*, London 2000, np. s. 31 n.; O'Hara, *op.cit.*, s. 62, 69, 113-115 oraz *idem, Courtship and constraint...*, s. 131 n.

³⁹ Gdy Julia, bohaterka *Dwóch panów z Weroni* (akt II, scena VII), pragnie przebrać się za chłopca, by śledzić ukochanego, tak oto odpowiada na radę służącej sugerującej pryncypałe ścięcie włosów: „Nie panno; podwiążę je jedwabnymi tasiemkami w dwadzieścia dziwacznie pomyślanych węzłów prawdziwej miłości”. W sztuce *Merry Devil* of *Edmonton* z ok. 1600 r. czytamy: „Ten węzeł miłości wyklucza zarówno pannę, jak i zakonnicę” [tłum. J.Ż.] (za: de Griend, *op.cit.*, s. 407).

⁴⁰Jones, Ames, *op.cit.*, s. 40. *Gemmel rings* wpisywały się w ten sam nurt, co towarzyszący ludzkości od stuleci motyw przeplatających się serc; zob. choćby: D. Scarisbrick, *Message of fidelity*, "Country Life" 1988, April 7, s. 148 n.

⁴¹Tłumaczenie J.Ż. według oryginału: <http://www.luminarium.org/sevenlit/carew/ribbon.htm>.

⁴²Thomas Campion (1567-1620) w swoim *Thrice Toss These Oaken Ashes* konstatował: „Po trzykroć ciśnij te dębowe popioły w niebo,/ Po trzykroć w milczeniu usiądź na tym zaklętym krześle,/ Potem trzy razy po trzy spleć ten węzeł miłości/ I cicho szepnij: Kocha, nie kocha” [tłum. J.Ż.]. Por. F. Greville, *Poems and Dramas of Fulke Greville first Lord Brooke*, wyd. G. Bulbough, t. I, Oxford 1945, s. 84-85; *Poems of John Donne*, wyd. E. K. Chambers, t. I, London 1896, s. 80-81; T. Campion, *The third and fourth booke of ayres*, London 1617. Za wskazanie powyższych źródeł dziękuję serdecznie pani Agnieszce Kołodziejkiej.

⁴³Na zbliżonej w formie walentynce dla niejakej Harriet Walker z końca XVIII w. czytamy zaś: "This true loves Knot to thee my dear I send/ An emblem of my love without an end/ Crossing, turning, winding in and out/ Never ending turning round about/ And as thou see'st the links and crosses here/ So hast thy beauty been to me a snare/ By the influence of true love I find/ I am bereav'd both of heart and of mind..." (Staff, *op.cit.*, il. 9, 25, s. 35).

⁴⁴*The True love's knot*, za: *The Poetical Rhapsody to which are aded several other pieces by Francis Davison*, London 1826, s. 284; *On a Lock-et of Hair Wove in a True-Love's Knot, Given Me by Sir R.O.*, za: *British Literature 1640-1789: An Anthology*, wyd. R. DeMaria Jr., Oxford 2001, s. 239-240.

⁴⁵We Francji, Belgii i Turyngii z podwiązki panny młodej tworzono fawory innego typu: cięta i wiązana na węzłki, kokardy oraz rozety, tworzyła talizman noszony przy kapeluszu, na ramionach lub na piersiach przez kobiety obecne na uroczystościach zaślubinowych (Zischka, *op.cit.*, s. 68). Weselne fawory zdobyły laski mistrzów ceremonii (*Hochzeitslanders*), głowy druhen na Śląsku, głowę pana młodego w Hesji etc.

⁴⁶Najstarsza pisemna wzmianka o przedmiotowym zjawisku (IX w.) miała brzmieć: *Wws seo treow lufu, hat wt heortum*. Węzeł stanowił podstawowy symbol narzeczeństwa w kulturach germańskich, w przeciwieństwie do Europy Południowej z jej pierścionkami zaręczynowymi. Być może tradycja faworów tekstylnych opierała się na rozpowszechnionym w średniowieczu zwyczaju „węzłowych” gmerków, stanowiących dla przyjmujących postawę *incognito* uczestników turniejów jedyny instrument identyfikacji, względnie przynależności do określonej frakcji: *True-Lovers-Knots*, w: W. Hone, *The Year Book of Daily Recreation and Information...*, London 1832, s. 526-527; C. L. D a y, *Knots and Knot Lore*,

„*Western Folklore*” 9/3: 1950, s. 229-256, tu: 250; Zischka, *op.cit.*, s. 62, 65; van de Griend, *op.cit.*, s. 404.

⁴⁷Van de Griend, *op.cit.*, s. 407. Nawiązania do tematu spotykamy m.in. w twórczości Thomasa Whyatta, poety działającego na dworze króla Henryka VIII (Zischka, *op.cit.*, s. 63-67).

⁴⁸Thomasyn Lee z Canterbury w 1565 r. przesłał królowej Elżbiecie I "a silk lace or point with a true love knot": O' Hara, *op.cit.*, s. 84; A. Mason, *An Illustrated Dictionary of Jewellery*, London 1974, s. 236; Calasibetta, Tortora, *op.cit.*, s. 318. Nawet choreografia tańców scenicznych epoki Stuartów nawiązywała do tego motywu, zob. I. Janicka-Świdarska, *Dance in Drama. Studies in English Renaissance and Modern Theatre*, Łódź 1992, s. 93.

⁴⁹Jones, Ames, *op.cit.*, s. 42; Calasibetta, Tortora, *op.cit.*, s. 220.

⁵⁰Day, *Knots...*, s. 241; C. L. D a y, *Quipus and witches' knots: the role of the knot in primitive and ancient cultures*, Lawrence 1967, s. 53 n.; J. L. S e b e s t a, *Women's Costume and Feminine Civic Morality in Augustan Rome*, „*Gender and History*” 9/3, listopad 1997, s. 529-541, tu: s. 535; S. Panoyotakis, *The Knot and the Hymen: a Reconsideration of nodus virginitatis (Hist. Apoll.1)*, "Mnemosyne" 53: 2000, s. 599-608; I. P o p o v i ć, *Roman Jewelry in the Form of Hercules Symbols in the Central Balkans*, "Starinar" XLIX: 1998; Zischka, *op.cit.*, s. 17, 36-40, 64-65; van de Griend, *op.cit.*, s. 408, 412-413. Na temat egipskich korzeni węzła Herkulesa zob: W. W e n d r i c h, *Ancient Egyptian rope and knots*, w: *History and science...*, s. 43-68, tu: 65. Analogiczny motyw istniał także w kulturze chińskiej, por. L. H. S c h e n, *The art of chinese knotwork: a short history*, w: *History and science...*, s. 89-106, tu: 94, oraz van de Griend, *op.cit.*, s. 397-398. Hebrajskie umowy małżeńskie *katubbot* dekorowano węzłami symbolizującymi zjednoczenie. „Węzeł prawdziwego kochanka” przetrwał także w żeglarstwie (pojedynczy *dalliance knot*, *Englishman's loop knot*, *fisherman's loop knot*), podobno zgodnie z tradycją XVI-wiecznych Holendrów, Szwedów i Brytyjczyków wiążących supły na cześć swych wybranek, względnie wysyłających je w listach w oczekiwaniu na zwrot w formie odpowiednio związanej (Ashley, *The Ashley Book of Knots*, New York 1944, poz. 2420). Za informację o masce Bena Jonsona z 1606 r. dziękuję pani Agnieszce Kołodziejkiej.

⁵¹U. Sansoni, *Il Nodo di Salomone. Simbolo e archetipo d'alleanza*, Mediolan 1998, zwł. s. 14-15, 21-25, 174, 191-192. Być może stanowiące genezę tzw. węzła Salomona: kabalistyka hebrajska, alchemiczna hermeneutyka i islamska ezoteryka, wpłynęły także na percepcję przedmiotowego motywu. Wyroby haftu ręcznego z Wirtembergii sugerują zresztą możliwość interpretacji węzła Salomona jako węzła miłości;

„magiczne” znaczenie tego pierwszego podkreśla J. Leite de Vasconcellos, widząc w nim następcę antycznego węzła Herkulesa: imię tego herosa w kulturze żydowskiej i chrześcijańskiej zastąpione zostało imieniem Salomon.

⁵² J. Chalkhill, *Thehma and Clearchus*, publ. 1683, cytata za: <http://www.gutenberg.org/dirs/etext06/7lbp210.txt>. Pierwotna nazwa rośliny to *Crux Christi*, zob. S. Greer Fein, *Verona's Summer Flower: The „Virtues” of Herb Paris in Romeo and Juliet*, „American Notes & Queries” t. 8, 1995, s. 4 n. Za wskazanie tych źródeł dziękuję pani Agnieszce Kołodziejskiej.

⁵³ Por. Day, *Quipus and witches' knots...*, s. 1 n. Reliktem hebrajskiej tradycji *memoria technica* jest często goszcząca na naszym stole chałka. Niemal w każdej kulturze czarowanie kojarzyło się ze skrepowaniem i związaniem, a odczarowanie - z odwiązaniem i uwolnieniem; słowo „wiązać” oznaczało także „czarować”, „zaczarować”, a zwrot „rozwiązać” używano w znaczeniu „odczarować”. Węzły stanowiły jedną z najdawniejszych form amuletu. Na jego skuteczność składały się zwłaszcza barwa i pochodzenie nici, liczba związanych supłów oraz kamuflowanie ich końców (zwartość formy). Przewiązywania ran czy bandażowania włók niejednokrotnie dokonywano zgodnie z wytycznymi wiedzy tajemnej: magiczne węzły bazowały zazwyczaj na formie kwadratowej. Wierzbowe węzły ochronne (tzw. *Trudenkreuzeln* lub *Trudenhaxln*), wiązki wiór z drewna poświęconego w Poniedziałek Wielkanocny (tzw. *Schradgatterl* lub *Trudengatterl*), wieszane przy suficie węzłki z niepoświęconych materiałów (tzw. *Unruhen*), wreszcie supły mające pełnić funkcję leczniczą (*Heilgebilde*) cieszyły się popularnością na prowincji niemieckiej jeszcze w XX w. (Zischka, *op.cit.*, s. 96, 98, 100-102).

⁵⁴ Day, *Quipus and witches' knots...*, s. 88. Co symptomatyczne, starożytni Grecy znali i cenili sobie grę w supły (*himanteligmós*).

⁵⁵ O. Vaenius, *Amoris divini emblemata*, Antwerpia 1615, s. 45 (*AMOR VINCULUM PERFECTIIONS* - „miłość zobowiązuje do perfekcji”); D. de la Feuille, *Devises et emblemes anciennes et modernes, tirées des plus celebres auteurs avec plusieurs autres nouvellement inventés et mises*, Amsterdam 1691, s. 4, poz. 5, s. 15, poz. 2 oraz s. 37, poz. 1. „Węzeł miłości” (*Lacs d'Amour*) był także popularnym motywem heraldycznym wśród szlachty kontynentalnej - zob. Ch. Warner, *Heraldic knots*, w: *History and science...*, s. 381-396. Autor wymienia 14 typów tego węzła; jeden z nich (fig. 2/25) - sznur spleciony kosić, którego końce przenikają pętle, wychodząc jeden po prawej, drugi po lewej stronie - stanowi klasyczny przykład węzła herkulesowego; w formie przekształconej (tzw. *Granny Knot* zbliżony do węzła „refowego”) stanowił m.in. gmerk rodu Bouchier. Znajdował również zastosowanie jako zewnętrzny

ozdobnik, można go było spotkać w łańcuchach orderowych; czasem błękitny węzeł prawdziwej miłości ozdobił herb panny niekiedy i mężatki.

⁵⁶ Por. rysunek Indianina z północno-wschodniej Brazylii autorstwa Alberta Eckhouta (?), ok. 1640, w: *Theatrum rerum naturalium Brasiliae*, Biblioteka Uniwersytetu Jagiellońskiego, *libri picturati* A 32-A 35, repr. w: *Przyjmij laur zwycięski. Krzysztof Arciszewski w służbie Holenderskiej Kompanii Zachodnio-Indyjskiej*, Kraków 2001, il. 12. Jeszcze w latach 80. XIX w. mieszkańcy dorzecza Rio Grande wierzyli w cudowną moc „węzłów miłości” wykonanych z włosów, mających pomagać w kontrolowaniu uczuć ze strony ukochanej (Day, *Knots...*, s. 249). Za tezę indiańskich inspiracji przemawiały ogromna rola wszelkiego rodzaju supłów w kulturach pierwotnych mieszkańców obu Ameryk: Day, *Quipus and witches' knots...*, s. 3, 9, 11, 14-40 nn.; por. Liot Backer, *op.cit.*, s. 138.

⁵⁷ Targosz, *op.cit.*, s. 24-25. Por. portret precjozystki Angeliki Paulet (1592-1651) z okazałym lokiem miłości zakończonym tekstylnym faworkiem, *ibidem*, s. 93; por. s. 174. Modelka sportretowała się niebawem po porzuceniu rozwiązłego trybu życia; czyżby fawor miał stanowić także materialny wyraz demonstracyjnego zerwania z dotychczasową inklinacją do „miłości ziemskiej”, deklarację metamorfozy zgodnej z poetycko-moralnymi (w ujęciu neoplatoniskim) wytycznymi: wyswobodzenia się z niewoli grzechu i okowów własnych rządów?

⁵⁸ O'Hara, *op.cit.*, s. 64.

⁵⁹ Magendie, *LAstrée...*, s. 110.

⁶⁰ Staff, *op.cit.*, s. 12, 26, 35-37, 123-124; Day, *Quipus and witches...*, s. 250; Zischka, *op.cit.*, s. 69.

⁶¹ *Indexprescriptus monilium quas a Serenissimo Poloniae ac Sueciae Rege Ser[reniss]ima Regina oppignorata sum*, Riksrådet Sztokholm, Extranea, IX Polen, nr 83, mikrofilm w Archiwum Głównym Akt Dawnych (AGAD), *Katalog mikrofilmów i fotokopii Poloników z Archiwów Zagranicznych*, z. 1, Szwecja, nr 27, *Rachunki dworskie, koronne, rejestrypoborowe i inne*, mf 57.

⁶² Jedding-Gesterling, *op.cit.*, s. 100 n. Tradycja noszenia pierścieni nie na palcach cieszyła się względną popularnością; zawieszanie ich na *lovelocke'u* nie było chyba jednak utraconym zwyczajem (O'Hara, *op.cit.*, s. 83).

⁶³ „Choć włosy spadły, nie przepadły wniki,/ W które powolne łowisz niewolniki; [...] Daj mi te, które leżą na pokłosie,/ I pomotawszy ten dar w węzłów wiele,/ Wdziej mi na ręce niezbyte mane. [...] Łańcuchy z włosów prędko się zrywają,/ W które się kto sam okowy ubiera,/ Łacno je własną swą ręką otwiera;/ Pęta swą ręką włożone spadają”, za: J. A. Morsztyn, *Poezje oryginalne i tłomaczone*, Warszawa 1883, s. 166, 448; Z. Kuchowicz, *Miłość staropolska*, Łódź 1982, s. 57.

⁶⁴ Biblioteka Jagiellońska, rkps 116, s. 210.

⁶⁵ Michałowska, *op.cit.*, s. 464, 468 n.; L. Opaliński, *Obrona Polski (Polonia defensa, Gdańsk 1648)*, w: *idem, Wybór pism*, opr. S. Grzeszczuk, Wrocław 1959, s. 172-174.

⁶⁶ *Adama Korczyńskiego „Złocią przyjaźnią zdrada”*, wyd. R. Pollak, Kraków 1949, s. 60, 78.

⁶⁷ Analogiczny jak u monarchini fawor miłości, złożony z okazałego klejnotu zwieńczonego tekstylną kokardą, możemy podziwiać na portrecie księżnej Magdaleny, córki Wilhelma V Bawarskiego, pędzla Pietera de Witte, Państwowe Zbiory Sztuki w Monachium, repr. w: Hackenbroch, *op.cit.*, il. 508, por. il. 802 B. Perłowe zausznice noszone przez królową Annę Austriaczkę mogły także stanowić podarunek miłosny, zob. *ibidem*, il. 532. Na florenckim konterfekcie królowej Konstancji z małym Janem Kazimierzem modelka dumnie prezentuje na lewej pierśi ozdobiony węzłem ogromny klejnot z formami przedstawiającymi strzałę Amora, elementem szczególnie charakterystycznym dla tego typu biżuterii.

⁶⁸ Jednak to jej poprzedniczka, Anna Austriaczka, otrzymała od swego małżonka klejnot z monogramem ze splecionymi literami AS (Anna-Zygmunt), nie gardząc także - co widzimy na portrecie z 1595 r. - kolczykami z monogramem SA (choć ten ostatni mógł dotyczyć pierwotnie króla Zygmunta II Augusta) oraz klejnotami w kształcie serca (słynna rycina Lamberta Cornelisa z 1596 r.) - Letkiewicz, *op.cit.*, s. 300, 414-415 (monogram AS odczytany przez autorkę jako ANNA - SIGISMUNDUS).

⁶⁹ W wyprawie znalazły się nadto: zawieszenie z 48 diamentami i 6 rubinami „z ziarnami rubinowymi wespół wiszącymi a w posrodku przy nich dziesięć dyamentow y znowu po stronach dwa dyamenty naksztalt serca wiszące z osmią innych dyamencików; serce rubinowe, w którym trzydzięści y cztery rubinow, na wierzchu łańcuszek ze trzema rubinami a przy tym roznych pięćdziesiąt y trzy dyamentów; kanak pospołu z Conterfetem na kształt serca wiszącym, w tym kanaku nayokazalsza sztuka, kon dyamentowey w posrodku, w sercu zas dyament podługowaty z perłą wielką wiszącą, przy który innych perełek sto siedemdziesiąt; litera A złota y S pospołu spoione ze dwudziestą czterech roznych dyamentow od krola Jmci w dzien s. Anny dane; roza dyamentowa, w który A S C pospołu spoione y trzy perły wiszące ze czterdziestą czteroma dyamentami i trzema z osobna wiszącymi; liter kilka spoionych wespół w których czternaście dyamencików siedm rubinow y trzy perły małe wiszące; liter S A C iedna z drugą spajana, w których dyamentow osmnastie, rubinow dwanaście y trzy perły wiszące; klejnot z literami A. S. na wierzchu korona, w której jedenastie rubinow, trzy rubinowe tablice, w samych zas literach 28 wespół rzezanych dyamencikow a przy tym piękna perła; klejnot z literami S. C, na wierzchu korona krolewska, a na spodku dya-

ment wielki okrągły, przy tym dwie tablice dyamentowe ze 42 dyamencikami y 17 rubinami a 4 małymi perłami; szafir wielki rzezany na kształt serca, przy nim 3 perły; zawieszenie z Cupidinem, w którym 36 dyamentikow a 16 rubinow; ręka trzymająca czernowono szmelcowane serce" oraz „mieczyk z literą S i C dyamentami osadzona" - *Spisanie klejnotów Xiężney Jey Mości Neyburskiej, królowney polskiej. Anno Domini MDCXLV*, rkps Bibl. XX Czart. nr 2730, przedruk opr. przez J. Ptaśnika, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce" IX: 1915, szp. XCVIII-CX.

⁷⁰ W. Tomkiewicz, *Więzień kardynała. Niwola francuska Jana Kazimierza*, Warszawa 1957, s. 197 n.; por. R. Szmydki, *Zbiory artystyczne królewicza Jana Kazimierza w Warszawie i Nieoprocie około roku 1643*, Warszawa 1993, s. 21.

⁷¹ Inwentarz mienia ruchomego książąt Koreckich z lat 1637-1640, AGAD, Zbiór Czołowskiego, za: M. Gębarowicz, *Materiały źródłowe do dziejów kultury i sztuki XVI-XVIII w*, Wrocław 1973, s. 110 n.; regestr z 21 października 1649 r., Archiwum Państwowe w Krakowie, oddział na Wawelu, Archiwum Sanguszków, rkps 327.

⁷² W dowód uznania romansopisarz miał otrzymać od Władysława IV złoty łańcuch (Miszalska, *op.cit.*, s. 250). Także amory Jana Kazimierza z Katarzyną Franciszką Denhoffową z domu von Bessen przybierały formy ukształtowane przez ówczesną literaturę romansową (Targosz, *op.cit.*, s. 210-215).

⁷³ Yates, *Astraea...*, s. 210. Już Wergiliusz w swych sielankach słał późniejszego Oktawiana Augusta jako wybawiciela prawie już straconej ludzkości. W szóstej pieśni *Eneidy* w usta przebywającego w podziemnym świecie Anchizesa włożył przepowiednię, według której „Cezar August, syn boski (równy bogom), przywróci w Lacjum, nad którym niegdyś panował Saturn, złote pokolenie". Nie tylko florency Medyceusze korzystali z tego mitu do celów propagandowych (W. Schild, *Bilder von Recht und Gerechtigkeit*, Kolonia 1995, s. 29, 39-43). Na temat mitu króla-pasterza czytaj: N. Hochner, *Réflexion sur la multiplicité des images royales: incohérence ou quête d'identité?*, w: *L'image du roi de François 1er a Louis XIV*, red. T. W. Geahtgens, N. Hochner, Paris 2006, s. 19-32.

⁷⁴ Por. A. Badach, *Obeliski króla Władysława IV*, „Kronika Zamkowa" 1998, nr 1 (36), s. 73-89, tu: 84.

⁷⁵ Por. Jan Trycusz, portret króla Władysława IV w stroju szwedzkim, XVII w., olej na płótnie, 202 x 112 cm (243 x 136 cm), Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, nr inw. 2030. Lemmat z dewizy królewskiej (HONOR VIRTUTIS PRAEMIUM) wykazuje zbieżność z emblematem AMOUR DE RENOMMÉ (J. Pokora, *Wawowskie enigmata: wieńce Zygmunta i obeliski Władysława oraz kłódka Jana Kazimierza*, „Biuletyn Hi-

storii Sztuki" LXV: 2003, 1, s. 7-40, tu: 30). Gigantyczna statua Herkulesa z Cypru (ok. 600 r. p.n.e., The Metropolitan Museum of Art, Cesnola Collection) przedstawia go w lwiej skórze zawiązanej na piersi właśnie „węzłem heraklejskim" (D a y, *Quipus and witches' knots...*, s. 54, 61). Na temat adoptowania ikonografii Aleksandra Wielkiego portretowanego w konwencji Herkulesa por. O. P a l a g i a, *Imitation of Herakles in Ruler Portraiture. A Survey, from Alexander to Maximinus Daza*, "Boreas. Münstersche Beiträge zur Archäologie", t. 9, Münster 1986, s. 137-152.

⁷⁶ U. Augustyniak, *Dwór i klientela Krzysztofa Radziwiłła (1585-1640). Mechanizmy patronatu*, Warszawa 2001, s. 313, 288, 287.

⁷⁷ Z. K i e r e ś, *Szlachta i magnateria Rzeczypospolitej wobec Francji w latach 1573-1660*, Wrocław 1985, s. 12, 130 n., 135; Z. Libiszowska, *Certain aspects des rapports entre la France et la Pologne au XVIIe siècle*, Warszawa 1963, s. 30.

⁷⁸ Roche, *op.cit.*, s. 296 n.; Groeneweg, *op.cit.*, s. 207; B. Palliser, *A History of Lace*, Detroit 1971 (reprint oryginału z 1875 r.), s. 283.

⁷⁹ Ashelford, *op.cit.*, s. 57.

⁸⁰ S. Kobierzycki, *Historia Władysława, Królewicza polskiego i szwedzkiego...*, wyd. J. Byliński, W. Kaczorowski, tłum. M. Krajewski, Wrocław 2005, s. 389-390; K. Ogier, *Dziennik podróży do Polski 1635-1636*, cz. I, Gdańsk 1950, s. 113; M. Serwański, *Francja wobec Polski w dobie wojny trzydziestoletniej (1618-1648)*, Poznań 1986, s. 121 n., 137, 163-164, 185. Już w czasie swego słynnego Grand Tour królewiczowi wyraźnie imponowała moda paryska; podczas bankietu zorganizowanego przez władze miasta Kolonia jego uwagę przykuł mężczyzna „dobrze odziany w suknię francuską" (A. Przyboś (opr.), *Podróż królewicza Władysława Wazy do krajów Europy Zachodniej w latach 1624-1625 w świetle ówczesnych relacji*, Kraków 1977, s. 148; por. także: s. 239, 384, 317, 241-242, 336). J. Le Laboureur tak zdawał relację o królu Władysławie: „ubiera się z francuska i wszystkie jego zwyczaje są zgodne z naszymi; tak że łatwiej wy-

obrazić sobie, że urodził się Francuzem niż pomyśleć, że [przyszedł na świat] w Krakowie" [tłum. J.Ż.] (*Relation du voyage de la Royme de Pologne...*, cz. 2, Paris 1647, s. 207).

⁸¹ T. Chynczewska-Hennel, *Nuncjusz i król. Nuncjatura Maria Filonardięgo w Rzeczypospolitej 1636-1643*, Warszawa 2006, s. 199.

⁸² M. Filonardi do kardynała F. Barberini, Warszawa, 8 V 1637, Biblioteka Vaticana, Barb. Lat. 6590 k. 284 r., *Acta Nuntiaturae Polonae*, t. XXV: *Mario Filonardi (1635-1643)*, vol. 2, wyd. T. Chynczewska-Hennel, Kraków 2006, s. 178; raport wiedeńskich rezydentów W. Księcia Toskarii N. Sacchettięgo i G. Tartaglięgo, Warszawa, 12 września 1637, Archiwum Medycejskie we Florencji, f. 4391, skrótowny odpis w: *Teki Wołyńskiego*, t. 5, Biblioteka PAU Kraków, sygn. 8237, k. 49 v. 5 lat później Cecylia Renata prosiła hiszpańskiego kuriera, aby przywiózł jej z Niderlandów „lalkę ubraną na sposób francuski, która będzie wzorem dla jej krawca, jako że nie podobają się jej polskie zwyczaje w tej dziedzinie" [tłum. J.Ż.] (J. H. Der Kinderen-Besier, *Spelevaart der mode. De kledij onzer voorouderders in de zeventiende eeuw*, Amsterdam 1950, s. 17). *Rachunek Króla Jego Mści za rozmaite wina i rozne wydatki* (mikrofilm w zbiorach AGAD: Szwecja, Sztokholm, Riksarkivet, Extra-ne IX, Kat. I, poz. 27, szp. 56) zawiera wzmiankę o zapłacie F. Luycxowi w Wiedniu: „Anno 1640... P. Leicowi, malarzowi, od trzech konterfektów dopłaciłem resztę, 200" - relacjonuje agent króla Władysława, spłacający królewskie zobowiązania w Wiedniu. Według informacji udzielonych mi uprzejmie przez Panią Emilię Ström ze Szwedzkiego Archiwum Portretów, obraz - w 1941 r. (moment wykonania fotografii) znajdujący się w zbiorach prywatnych Th. Jacobssona w Sztokholmie - został prawdopodobnie zakupiony w Polsce za pośrednictwem „księcia Sapiehy". Za okazaną zyczliwość, w szczególności wskazanie fotografii archiwalnej, składam serdeczne podziękowania.

Jacek Żukowski

FAVORS AND LOVE LOCKS.
CONTRIBUTION TO THE ICONOGRAPHY OF LADISLAUS IV VASA

SUMMARY

Till now historians were not paying a lot of attention to the jewel hanging from the coiffured strands of hair, decorating the chest of the king Ladislaus IV on many surviving portraits, including the one in the Royal Castle in Warsaw. It is a so-called favor indicating a love knot. A lone "love lock" that the prince was wearing at around 1630 with time became enriched with a solitary ring, bundles of free-falling narrow burgundy ribbon, which later took form of a regular bow (first textile, then bejewelled), sometimes adorned with a tiny diamond, a lone pear-shaped pearl or an exquisite pendant consisting of an amethyst heart and "angel's tear" and finally with a *corona clausa* on a textile ribbon with a pearl or topping the jewelled knot - a symbol of a love knot. In the king's inventory of 1646 there are 14 jewellery objects evoking favors. They are: diamond *sertum, compactile, nodus aureus pectoralis, nodus in rosa figura, nodus ex smaragdis diversis encaustatus coloribus ex quopendet iconariapixis, in auris pendula rosa, rosa ex chalibe adamantibus, sertum diversis encaustatum* etc. Favors in a broader sense, *gioie da petto*, elaborated love jewels worn on the left breast or left shoulder were promoted in the Rzeczpospolita for the first time by queens Anna and Constance of Austria. Written and iconographic sources record the tradition of favors *sensu stricto* (worn both by men and women) in the next generation. Of course that tradition was maintained only by the minority - by the enthusiasts of the Western European fashion.

Apart from Spanish *guedejas, tupes, mechones, rizos, perifollos* and *tufos-bufos* etc. as early as the turn of 16th and 17th centuries, the heads of fashionable people - inspired by the world of conjurers, comedians and dancers - were more and more often adorned with wigs. Those got quickly promoted from the position of quite an ordinary object to a fashionable adornment and then to an extraordinary cultural phenomenon: an important tool of autoglorification. Frizzy, cloudlike coiffures were embellished with a single strand of hair on one side called *moustache*. Honoré Henri D'Albert of Cadenet is supposedly responsible for the custom of interlacing it with a ribbon from the beloved one, which, together with a jewel (at first just an oblong pearl) became a classic favor. The custom required wearing it on the left hand side - where the heart is. It seems that as early as around 1590 that style became popular in Britain under the name of "love-locke", also called *Bourbon lock, French lock, heart breaker*. A favor, an ostentatiously exhibited amulet, a physical proof of affection, at the beginning was just a part of female wardrobe. It was being presented to the chosen one during tournaments, usually as a sash, then reduced to the small, silk ribbon. In the love dialogue natural ringlets played an important role, and that is why lovers' locks were intertwined with those ribbons. In the Spanish fashion world apart from *sevillanitas* (often silver) - ribbons decorating seams of doublets, there was also a so-called *toquilla de humo*: a very

thin sash with a *favor* or a colour ribbon underneath, as well as *prenda de amor* (proof of love, equivalent of English *love token*) which was a gift from a lady. Famous favors got standardized and ritualized under the influence of nostalgic, utopian bucolic literature and the ethos of sophisticated love. St Valentines hand-painted knots symbolizing unending love placed on letters and small gifts were just the next embodiment of this old custom.

Love knots as a type of love enchanting magic are mentioned by Virgil in the eight Eclogue. The classic form of a love knot known since ancient times is a so-called Hercules' knot (*nodus Herculis*, *nodus herculeus* vel *herculaneus* vel *herculanus*, 'HpaKXewriKov *appa* or 'HpaKAaos *Seapo*<;, sometimes also called *Nodus Devinctus*) - a symbol of strenght which also has obvious connotations of erotic, commemorative and apotropaic character. In the primitive cultures tight knot was a symbol of a lasting and inviolable union. Being a prototype of a padlock it also evoked a key to the heart and a labyrinth that one needs to go through to earn the ultimate prize. Love knots (*karleksknut*, *trolovningsknut*; also Danish *trulofa*, which is the source of English *true love knot*, dating back to the 9th century) were widely known in Northern Europe since Medieval Ages. *Love knotte in the gretter ende* was mentioned in the 14th century by Geoffrey Chaucer; members of different Brotherhood Orders of that time adorned themselves

with golden knots. Apart from signs carved in tree trunks, *true-love's knot* (*true-lover's knot*) is also a name of a plant (*Paris quadrifolia*, Herb Paris), Shakespearean heroine from *Romeo and Juliet*, expressing the dual, earthly and heavenly, laic and spiritual character of love, and at the same time symbolising faithfulness. It is linked with the Hellenistic "romances", Medieval love mysticism revealed in the troubadour poetry, theory of *amour courtois* and its modern continuation *amor honesto* - *amour honnête* (*amour précieux*), as well as a long tradition of *chevalerie galante*. With time *faueur* lost its original meaning. The object itself survived here and there in the folk culture (bridal favors plaited from ears and ribbons) and in Anglosaxon *wedding favours* (German *Brautschleife*).

Apart from the heraldic meaning, the crown on top of Ladislaus' favor could also evoke a prize for virtuous life in a Neo-Platonic sense. Ladislaus' love locks from the beginning were more than just an attribute of the impassioned follower of the pseudo-medieval, sentimental affectation of the *amour chivalresque* type, the result of accepting French fashion or simply the way of demonstrating the attachment to the Western ways. It can be assumed that they were symbolical tokens and at the same time important components of the ruler's image, consistent with the king's motto.