

(...) *Warumb man aber ebn die Schild,
für andern waffn das fürnembst hielt,
Acht ich diß die recht ursach sein,
Weil Schild und Tartchen in gemein,
Sein worden jederzeit gehalten,
Für die fürnembst wehr bey den altn*⁴⁷

Johann Sibmacher *New Wapenbuch* 1605 r.
(za: Warnecke 1884, s. 16)

II. Ochrona honoru wojownika w późnym średniowieczu. Symbolika tarczy

Strażnikiem honoru rycerza późnośredniowiecznego w pełni reprezentującym swego właściciela była tarcza (por. Iwańczak 2010, s. 11). Personifikacja tego elementu uzbrojenia ujawnia się między innymi w języku heraldyki, w którym poszczególne jego części nazywano m.in.: stopą, sercem oraz głową. Urażliwe czyny wobec tarczy były surowo karane przez prawo, a obraza w nią wymierzona dotykała bezpośrednio jej posiadacza (por. Malory 1925, s. 127-128, Kohlmorgen 2002, s. 11)⁴⁸. Utrata tego nieodłącznego atrybutu wojownika nawet podczas walki, zgodnie ze starożytnymi prawami sprowadzała na jego właściciela hańbę (por. Dickinson, Härke 1992, s. 61). Tarcza symbolizowała cnotę, prawdę, pokój, wierność i zaufanie (Szymczak 1992, s. 151). Według Rajmunda Lulla (1991, s. 70), autora XIII-wiecznego traktatu o rycerstwie (*Libre qui es de l'ordre de cavalleria*), oznaczała ona obowiąz-

ki stanu rycerskiego, polegające na ochronie suwerena oraz poddanych. Tak też prawdopodobnie postrzegano ją poza obszarem kultury romańskojęzycznej, skoro w dziełach niemieckiej literatury pięknej wieków średnich stan rycerski nazywany jest niekiedy powinnością tarczy – *Schildes Amt* (Bumke 1992, s. 322). Na jej brzeg w czasach przedchrześcijańskich przysięgano (Nickel 1958, s. 6), zawieszona bezwładnie u szyi oznaczała poddanie, pokonanie i hańbę (por. Malory 1925, s. 235), przebita strzałą w ikonografii średniowiecznej i nowożytnej symbolizowała zdradę (Henkel, Schöne 1996, s. 1491-1492). W dalszym ciągu starożytny zwyczaj niesienia na tarczy oznaczał klęskę (Malory 1925, s. 215). Pokrewnym symbolem mogło być wspomniane w kronice Dalimila (2011, s. 104) umieszczanie na tarczy makabrycznych trofeów w postaci odciętych nosów zwyciężonych wrogów, za które książę wypłacał swym wojom nagrodę. Zabranie komuś tarczy było jednoznaczne z jego pokonaniem (por. Malory 1925, s. 271, 290). Średniowieczne powiedzenie *udzielać odpowiedzi z tarczy* określało zachowanie tchórzliwe (Denkstein 1965, s. 120). Umieszczona nad grobem wskazywała miejsce spoczynku rycerza, przywołując pamięć o nim i skłaniając przechodniów do modlitwy za jego duszę. Seneszał Szampanii Jan de Joinville, odwiedzając w latach 50. XIII w. zamek *Crac de Chevalliers* w Ziemi Świętej, miał zabrać stamtąd wotywną tarczę grobową swojego zmarłego stryja Gotfryda. Wraz z jego powrotem z VII krucjaty trafiła ona do kościoła w Joinville, gdzie przechowywana była do XVI w. (Kennedy 1994, s. 148). W sensie symbolicznym, seneszał zapewnił stryjowi powrót do domu oraz ocalił od zapomnienia.

Tarcze w pełnym i późnym średniowieczu wykonywano z drewna, czasem oklejonego warstwą ścięgniastą i pokrytego skórą. Unikano raczej stosowa-

⁴⁷ *Dlaczegóż właśnie tarcza
wśród oręża jawi się najznakomitszą?
Sądzę, że prawdziwym tego źródłem starożytnych jest
mniemanie,
że ze wszystkich innych broni,
ona jest najdoskonalszą*

tt. Lech Marek

⁴⁸ Obrazę tarczy zawieszoną na drzewie poprzez uderzenie w nią tyłcem kopii lub strącenie na ziemię opisał wielokrotnie T. Malory (np. 1925, s. 40, 310). Dopuszczał się niej m.in. młody rycerz Griflet rzucając w ten sposób wyzwanie strażnikowi źródła (tamże). W obyczajowości turniejowej utrzymała się praktyka wywieszania dwóch tarcz przed namiotem rycerza, z których jedna nazywana była tarczą po koju, druga zaś tarczą wojny. Śmiałość chcąc rzucić wyzwanie rycerzowi musiał trącić kopią jedną z tarcz w zależności od tego, czy chciał stoczyć pojedynek na ostre, czy też tępe kopie (gonitwa wojny i gonitwa pokoju).

nia metalowych okuć, które w przypadku uszkodzenia w walce, mogły stać się zagrożeniem dla właściciela. Drewno traktowano jako materię znacznie szlachetniejszą od metalu, którą nawet po przekształceniu w określony przedmiot traktowano jak istotę żyjącą (por. Pastoureau 2006). Poszczególnym gatunkom drewna przypisywano zły lub dobry charakter (tamże). Na podstawie nielicznych analiz specjalistycznych wydaje się jednak, że dobór surowca do produkcji tarcz podyktowany był przede wszystkim względami praktycznymi (Alt 2013, s. 78). Szczególny szacunek jakim cieszyła się tarcza oraz bogactwo znaczeń z nią związanych jest spadkiem tradycji starożytnej. Reminiscencję dawnych praktyk rytualnych, do których używano tarczy, obserwujemy w przypadku omówionej już średniowiecznej ceremonii wyniesienia władcy oraz symbolicznego wypowiedzenia wojny, w której kolor czerwony odgrywał szczególną rolę. Wiedzę o dawnych zwyczajach utrwały średniowieczne romanse rycerskie, których całe wątki oparto na znacznie starszych podaniach funkcjonujących w tradycji ustnej⁴⁹. Wywieszenie czerwonej tarczy na murach zamku jako znaku do rozpoczęcia walnej rozprawy z wrogiem występuje w XIII-wiecznej tzw. Wulgacie o Lancelocie, we fragmencie dotyczącym oblężenia Strażnicy Radości (Wiesiołowski 1995, s. 128-129). Opis zdobywania tej mitycznej warowni kopiowali ze szczegółami średniowieczni kronikarze opisujący rzeczywiste zmagania wojenne (tamże). Można sądzić, że wspomniany sygnał do ataku i walki na śmierć i życie był powszechnie zrozumiały nie tylko dla czytelników powieści rycerskich.

W *Mistrza Wincentego Kronice Polskiej* (1872, s. 138) istnieje opis wyzwania rzuconego w 1108 r. obrońcom Białogardu przez Bolesława III Krzywoustego, który dał im do wyboru białą tarczę symbolizującą pokój i czerwoną oznaczającą krwawą wojnę (*obessis duo scuta ostentans, unum album, alterum rubrum. „Quod, iquit, istorum eligitis?”*) (tamże). Odparli oni, że wybierają „białą, ponieważ ta nęci jutrzeńką pokoju, tamta grozi strasliwym rozlewem krwi” (*album, quia in se pacis blanditur delectamento, illud terribilem cruorum inducit asperginem*) (tamże). Czerwona tarcza lub proporzec miały analogiczne znaczenie dla walczących stron podczas wojny stuletniej (Rogers 2000, s. 254). Oprócz kolorów, wymowę symboliczną uzyskał specyficzny i najbardziej kojarzony ze stanem rycerskim trójkątny kształt tarczy. Utożsamiano go ze Świętą Trójcą (Nickel 1958, s. 6). Istotne znaczenie mają treści ideowe związane z omawianym przedmiotem jako całością, lecz w dużym stopniu też z poszczególnymi elementami jego dekoracji. Motywy zdobnicze występujące na tarczach od strony zewnętrznej można zaliczyć do trzech głównych kategorii: apotropaionów, godeł heraldycznych o cechach totemicznych – reprezentujących cały ród rycerski lub inną wspólnotę, oraz odznak indywidualnych właściciela. Dekoracja wewnętrznej powierzchni tarczy, której stosunkowo mało miejsca poświęcono w literaturze, to przede wszystkim malowane lub przypinane od środka amulety o charakterze ściśle indywidualnym, zapewniające ochronę właścicielowi, czasem będące też podarunkami od damy serca lub podobizną ukochanej.

1. Apotropaizm

Symbole apotropaiczne mają najbardziej starożytną genealogię i występują na najstarszych typach tarcz średniowiecznych. Prawdopodobnie omawianą funkcję pełniły znaki na okazach migdałowatych⁵⁰, przedstawionych na XI-wiecznej tkaninie z Bayeux oraz reliefach archiwolty Porta della Pescheria katedry w Modenie, datowanych na około

1100 r. (ryc. 44)⁵¹. Fakt, że dekoracja tarcz migdałowatych z XI w. nie pełniła funkcji znaku identyfikacyjnego, może być potwierdzony relacją z kulminacyjnego momentu bitwy pod Hastings z 1066 r., kiedy Wilhelm Zdobywca musiał zdjąć hełm, aby być rozpoznany przez swoich rycerzy i przekonać ich, że nie poległ w tym starciu. Władcy nie dało się zatem zidentyfikować na podstawie godła umieszczonego na tarczy czy innym elemencie uzbrojenia.

⁴⁹ Mit o Irlandzkim bohaterze Cuchulainnie, stanowił inspirację dla historii o Gawenie (Loomis, Loomis 1938, s. 71).

⁵⁰ W literaturze tarcze migdałowate nazywane są często normańskimi, na podstawie przedstawień z tkaniny z Bayeux, choć nawet tam występują one wśród zbrojnych obydwu walczących stron. Ich geneza prawdopodobnie ma związek z uzbrojeniem bizantyńskim, a najstarsze dowody ikonograficzne na ich używanie pochodzą z rękopisów wykonanych na obszarze Półwyspu Iberyjskiego.

⁵¹ Archiwolta przedstawia sceny z powieści arturiańskich, których pierwsza spisana wersja, *Historia Regum Britanniae* pióra Gotfryda z Monmouth, pochodzi dopiero z 1136-38 r.

A. Rycerskie apotropaiony indywidualne na awersie tarczy

Pod koniec XII w. tarcze migdałowe straciły popularność w związku z postępującym rozwojem uzbrojenia ochronnego. Ich górna zaokrąglona krawędź, korzystna w przypadku gdy rycerz miał słabo osłoniętą dolną część twarzy, ograniczała pole widzenia podczas obserwacji przez wąską wizurę zamkniętego hełmu garnczkowego. Stawała się więc coraz bardziej spłaszczona, co doprowadziło do powstania w 2. połowie XII w. najbardziej kojarzonej ze stanem rycerskim tarczy trójkątnej. Wyjątkiem na tle Europy pozostają Włochy, gdzie do późnego średniowiecza utrzymywały się okazy migdałowe, jak zabytek z Muzeum Wiktorii i Alberta (nr inw. 3-1865) z herbem rodziny florenckiej Villani (ryc. 45.a), florencka tzw. *Targa del Pannochia* czy północno-włoska tarcza z Muzeum Bardini we Florencji z napisem *Libertas* (ryc. 45.b). Wszystkie one datowane są na XV w. (Denkstein 1964, s. 171-172 i prawdopodobnie pełniły funkcję ceremonialną. Istnieją poglądy, że tarcze w tym typie, których ewolucja związana była przede wszystkim z uzbrojeniem rycerskim, na obszarze Włoch używane były powszechnie przez piechotę w późnym średniowieczu (tamże, s. 174-175). Możliwym wytłumaczeniem przywiązania do kształtu migdałowej tarczy może być tradycja, utrzymująca się na Półwyspie Apenińskim od XI w. pod wpływem Normanów. Tarcze ceremonialne o funkcji heraldycznej byłyby w tym przypadku archaizowane w celu nawiązania do dawnego uzbrojenia protoplastów rodu lub wybitnych przedstawicieli lokalnej społeczności oraz ich heroicznych czynów.

Motywy heraldyczne zdominowały powierzchnię zewnętrzną rycerskich tarcz trójkątnych, czego najstarszym zachowanym dowodem może być okaz z XII/XIII w. ze szwajcarskiego klasztoru w Seedorf (Warnecke 1884, s. 6), należący do Arnolda von Brienz (ryc. 46)⁵². Nie oznacza to jednak całkowitej rezygnacji z motywów apotropaicznych w dekoracji tych elementów uzbrojenia. Zeszły one tylko na dalszy plan, co możemy obserwować w przypadku niektórych zabytków z kościoła św. Elżbiety w Marburgu, w Niemczech. Tarczę wykonaną dla Henryka I, landgraфа Hesji (1292-1308), oprócz misternie wykonanego godła heraldycznego zdobi 13 wplecionych w gęstą floraturę tond (ryc. 47) z przycza-

jonymi harpio-podobnymi bestiami o smoczo-ptasich ciałach i ludzkich głowach (Nickel 1958, s. 41; Kohlmorgen 2002, s. 74-77). Harpie mogły mieć właściwości apotropaiczne oraz oznaczać apoteozę czystości. W średniowieczu, na obszarach niemieckojęzycznych, harpię jako godło heraldyczne określano mianem *Jungfrauadler* (dosł. orzeł dziewictwa lub dziewiczy orzeł) (por. Bernd 1849, s. 212, Oswald 1984, s. 218). W heraldyce ma ona zazwyczaj jednak mniej demoniczny wygląd niż stworzenia na tarczy landgraфа.

Apotropaiczną funkcję prawdopodobnie pełniły też detale reliefowej dekoracji wykonanej techniką *Engobage* na tarczy z około 1300 r. z herbem Panów ze Steinau (Nickel 1958, s. 46; Kohlmorgen 2002, s. 87). Całe tło godła heraldycznego pokrywają romby z okrągłymi medalionami, w których naprzemiennie umieszczono głowy kobiece i motywy liści z łądogami w układzie swastyk (ryc. 48). Lilie wytłoczone na tle godła burgrabiów z zamku Stromberg na zachowanej tarczy z 1300 r. (Kohlmorgen 2002, s. 83) raczej należy traktować jako motyw dekoracyjny (ryc. 49). Jeżeli miałyby one znaczenie symboliczne, odwoływałyby się one do pomocy Najświętszej Marii Panny, której atrybutem była lilia. Inwokacje wzywające pomocy Matki Boskiej są jednymi z najczęściej spotykanych napisów na średniowiecznym uzbrojeniu. Funkcję pozaheraldyczną, być może czysto ornamentalną, pełniły cztero-liście (ryc. 50) wytłaczane na powierzchni analogicznie datowanej tarczy typu Manesse, należącej do Panów z Welfenberg (Kohlmorgen 2002, s. 91). Prawdopodobieństwo, że opisane detale tarcz z Marburga nie miały charakteru heraldycznego zwiększa fakt, że w krajach niemieckojęzycznych odmiany średniowiecznych herbów nie powstawały raczej poprzez dodawanie nowych elementów do godła heraldycznego. Odgałęzienia rodów rycerskich czy też młodszy bracia rycerzy uprawnionych do posługiwania się podstawową wersją herbu, stosowali tylko różne tynktury heraldyczne, kształt godła pozostawał natomiast niezmienny (Nickel 1958, s. 45).

⁵² Interesującą dyskusję na temat tarczy z Seedorf oraz wyniki badań specjalistycznych tego fascynującego zabytku weryfikujących dotychczasowe poglądy na jego temat czytelnik odnajdzie w artykule M. Senna, F. Mosera (1991).

B. Apotropaiony wspólnotowe

Znak czerwonego krzyża na tarczy migdałowej symbolizował uczestnika krucjaty, jak w przypadku przedstawienia krzyżowca z rękopisu *Historia Hierosolymitana* z 1140 r. (ryc. 51.a) autorstwa Alberta z Akwizgranu (Breiding 2010, s. 131, ryc. 2). Pełnił on równoległą funkcję apotropaionu, podobną do znaków wywodzących się jeszcze z czasów pogańskich na tarczach z tkaniny z Bayeux. Czerwony krzyż oznaczał w średniowieczu poddanie się woli boskiej i odwołanie do sądu Bożego. Najstarszy podręcznik sztuk walki, znany jako *Fechtbuch I* 33 z 1295 r. z *Royal Armouries* w Londynie, obfituje w znaki krzyża, które rozpoczynają i kończą określoną akcję szermierczą przedstawioną na miniaturach (Anglo 2000, s. 126). Większość analogicznych traktatów, wywodzących się z tradycji obszarów niemieckojęzycznych, stworzono w oparciu o ideę pojedynku sądowego, legalnie kończącego spór między adwersarzami. Nieodłącznym elementem stroju uczestników tego śmiertelnego starcia jest czerwony krzyż. Zdobi on także tarcze oponentów (ryc. 51.b). Symbol ten wydaje się mieć w omawianym kontekście co najmniej kilka znaczeń. Czerwony kolor oznacza odwołanie się do wyroku najwyższego sędziego. W średniowieczu, sądy rozpatrujące sprawy gardłowe odbywały się często przy tzw. czerwonych portalach katedr (Deimling 2004, s. 324-325). Motywem przewodnim w dekoracji tympanonów takich wejść do świątyni był Chrystus Pantokrator, noszący czerwony płaszcz sędziowski. Podczas ogłaszania wyroku śmierci w dramatycznym akcie łamano tzw. krwawe berło sędziowskie nazywane *Blutstab* (Marek 2009, s. 228).

Czerwony krzyż na tarczy był znakiem, że uczestnik pojedynku pokłada całą nadzieję na jej pomyślny wynik w Bogu oraz ufa, że ten symbol obroni go przed niebezpieczeństwem i z nim zwycięży. Idea sądu Bożego wyrażona jest też słowami rozpoczynającymi rozdział o walce kordami w traktacie autorstwa Hansa Talhoffera z 1467 r.: *tutaj walczą kordami, Boże dopomóż im!* (Clements, Rector 2000, s. 223). Wojnę między przedstawicielami świata muzułmańskiego i chrześcijańskiego traktowano jako rodzaj sądu Bożego, w którym zbrojni chrześcijańscy byli biczem Bożym, smagającym pogan. Poddanie się wyrokom boskim przez krzyżowców oraz czasem usprawiedliwieniem okrucieństwa było ich słynne zawołanie *Deus id vult* (Bóg tak chce) popularne od czasów pierwszej krucjaty (Riley 1866, s. 80). Anonimowy autor opisujący dzieje tej wyprawy z perspektywy jej uczestnika wielokrotnie

używa sformułowań w stylu: (...) *znakiem krzyża chro-nieni wyszliśmy przed bramę* (...) lub: *Wtedy zbrojni znakiem krzyża zgodnie natarli na nich* (Anonim 1984, s. 98). Prawdopodobnie wymalowanie czerwonego krzyża na tarczy migdałowej, dzierżonej przez krzyżowca we wspomnianym rękopisie (ryc. 51.a), miało głębokie znaczenie symboliczne. W ikonografii zwycięscy wojownicy chrześcijańscy występują często z krzyżem na tarczy, w konfrontacji z tymi którzy w krzyżu nie pokładają nadziei, tylko w magicznych, diabelskich „charakterach” lub przedstawieniach fauny infernalnej (por. Seitz 1965, s. 190, ryc. 119). Na XII-wiecznym kapitulu kolumny z fasady pałacu książęcego w Estella w hiszpańskiej prowincji Nawarra przedstawiono walkę Rolanda z Ferragusem (ryc. 52.a). Maur w tej scenie uzbrojony jest w okrągłą tarczę z gwiazdzistym lub rozetowym symbolem, natomiast Roland w migdałową tarczę ozdobioną krzyżem (Nickel 1958, s. 19). Jedyną dotąd zachowaną tarczą migdałową jest okaz znaleziony w czasie badań grodu na Podzamczu w Szczecinie, w jednej z drewnianych skrzyń tworzących konstrukcję wału (Głosek, Uciechowska-Gawron 2011). Badania dendrochronologiczne próbek pobranych z nawarstwień, w których zabytek zalegał, wskazują na późny XII w. jako czas kiedy trafił on do ziemi. Depozycja omawianego przedmiotu mogła mieć związek z naprawianiem obwarowań w Szczecinie po najazdach duńskich pod koniec tego stulecia, podczas których poważnie uszkodzono gród (Głosek, Uciechowska-Gawron 2011, s. 274). Jedna z relacji opisuje jak Duńczycy wdzierali się odważnie na obwarowania osłonięci jedynie tarczami (tamże). Broń wykonano z drewna olchy, a na jej powierzchni zachowało się oryginalne malowanie w kolorze żółtym, czarnym i czerwonym. Najważniejszym motywem w dekoracji tego okazu jest wielki krzyż namalowany na środku czerwoną farbą (ryc. 52.b).

Apotropaionem wspólnotowym jest również czarny krzyż, malowany na białych tarczach używanych przez zakon NMP domu niemieckiego w Jerozolimie. Barwy heraldyczne, biała i czarna, były oznaką surowości i ascezy. Tylko wielki mistrz mógł używać w swoim indywidualnym herbie tynktury złotej i srebrnej. Matryce do wytłaczania na tarczy godła Hermana von Salza odkryto na zamku Montfort w Palestynie, w kontekście XIII-wiecznym (ryc. 53.a,c) (Dean 1927, ryc. 38, Nickel 1989, s. 38). Tarcza należąca do głowy zakonu reprezentowała jego majestat podczas uroczystych audiencji i innych sytuacji dyplomatycznych. Nie

wolno było posługiwać się nią żadnemu z zastępców wielkiego mistrza. Taki ceremonialny okaz z około 1320 r., zachowany w Muzeum Ferdinandeum w Innsbrucku, przypisuje się wielkiemu mistrzowi krzyżackiemu Karolowi z Trewiru (ryc. 53.b). Nawet najwyżsi dostojnicy musieli się zastosować do surowych reguł heraldyki zakonnej, przyjmując godło o kształcie zasadniczo nie odbiegającym od tego, którym posługiwali się ich poprzednicy. Każdy brat-rycerz był zbrojny przede wszystkim znakiem krzyża (ryc. 54). Indywidualne emblematy nie były w zakonie mile widziane. Wspólnotowy nurt w dekoracji tarcz jeszcze wyraźniej zaznacza się wśród okazów, którymi posługiwało się pospólstwo.

Świadectwem przejmowania niektórych elementów kultury rycerskiej przez przedstawicieli niższych warstw społecznych są malowane tarcze piechoty – pawęże. Dekoracja tych tarcz tworzona była jednak według innych zasad niż w przypadku okazów rycerskich. Godła na pawężach nie mają charakteru indywidualnych znaków rozpoznawczych, tylko wchodzą w skład herbów komun miejskich. Napis SPQR (Senatus Populusque Romanus), który często zdobi pawęże straży rzymskiej, w średniowiecznych scenach pasyjnych (ryc. 55) odzwierciedla reguły dekorowania takich tarcz, na których najważniejszą rolę odgrywał emblemat charakterystyczny dla danej wspólnoty. Na zewnętrznej powierzchni XIV-wiecznych pawęży z ratusza w Erfurcie brakuje motywów o charakterze apotropaicznym. Dominującą rolę odgrywa natomiast herb miasta (ryc. 56), pomocny m.in. przy precyzyjnym datowaniu poszczególnych egzemplarzy (por. Dean 1923, s. 12). Dopiero na okazach z XV w. odnajdujemy wielkie bogactwo przedstawień świętych, których wizerunki miały odwracać zło oraz napisy inwokacyjne o funkcji apotropaicznej.

a. Święty Jerzy – patron Militia Christi, komun miejskich oraz Defensor Mariae

Jednym z najczęściej spotykanych przedstawień na pawężach ze zbiorów europejskich jest św. Jerzy walczący ze smokiem (ryc. 57.a). Należy zaznaczyć, że święty rycerz nie stanowił w tym przypadku indywidualnego opiekuna pawężnika, lecz był patronem całej społeczności lub w sensie ogólnym opiekunem wojowników. W bardzo wczesnych przykładach ikonografii bizantyńskiej święty Jerzy ukazany jest jako rycerz walczący z uosobieniem zła pod różnymi postaciami. Jego adwersarzem bywa najczęściej wąż lub smok. Na ikonie z VIII/IX w., z klasztoru świętej Katarzyny w Egipcie,

patron rycerstwa wbija grot włóczni w oko odrażającego starca (Kirschbaum 2004, t. 6, s. 370). Potworne istoty, z którymi zмага się święty, należy traktować jako alegorię zła i grzechu. W kulturze zachodnioeuropejskiej święty Jerzy często był opiekunem *Militia Christi* walczącej z niewiernymi. Według krzyżowców to dzięki jego pomocy udało się zdobyć Antiochię i Jerozolimę. Głodujący i wynędzniali uczestnicy pierwszej krucjaty, w śmiertelnym boju z Turkami o Antiochię, ulegli ponoć zbiorowej wizji ujrzawszy wspomagające ich zastępy białych wojsk chrystusowych z białymi znakami, pod wodzą św. Jerzego, Merkurego i Dymitra (Anonim 1984, s. 98). W Złotej Legendzie (de Voragine 1983, s. 211) czytamy, że święty objawił się krzyżowcom w białej zbroi z czerwonym krzyżem i poprowadził do zwycięskiego szturm Jerozolimy w 1099 r. Co najmniej od 2. połowy XII w. w krajach niemieckojęzycznych stał się on patronem działalności misyjnej Świętego Cesarstwa oraz zakonu krzyżackiego (Kirschbaum 2004, t. 6, s. 379-81). Wierzano w XV w., że wezwanie jego pomocy chroni przed zarazą, trądem lub syfilisem, które czasem utożsamiano z poganami (Kirschbaum 2004, t. 6, s. 375). Święty Jerzy od XIV w. zaliczany był do 14 świętych wspomóżycieli, których kult upowszechnił się w Europie w wyniku epidemii czarnej śmierci. Powstające od początku XIII w. religijne zakony rycerzy pod patronatem świętego Jerzego – jako podstawowy cel stawiały sobie wzajemną pomoc stowarzyszonych w nich wojowników w walce z poganami (por. Boulton 2000, s. 17-18). Frankoński, świecki zakon świętego Jerzego, powołany w 1357 (lub 1378 r.) miał takie zadanie. Został on w 1422 r. włączony do szwabskiego *Orden des vereinigten Georgschilds* tracąc swoją niezależność. W 1488 r. do tego stowarzyszenia przyjęto szwabskie miasta Rzeszy (Kirschbaum 2004, t. 6, s. 375).

Święty Jerzy występował w średniowieczu jako patron licznych miast włoskich i hiszpańskich oraz ośrodków hanzeatyckich. Po wybudowaniu na Hradczanach, za panowania Wratysława I, kościoła pod wezwaniem św. Jerzego jego kult na ziemiach czeskich miał charakter państwowy. Świątynia ta była głównym kościołem palatium książęcego oraz całego królestwa Czech aż do 973 r. Co najmniej od 1355 r. w skarbcu katedry św. Wita w Pradze przechowywano cenną relikwię w postaci proporca św. Jerzego (Kirschbaum 2004, t. 6, s. 375), co świadczy o przywiązaniu Czechów do tego patrona.

Upowszechnienie się tarcz piechoty z wizerunkiem świętego na terenie XV-wiecznej Europy mogło być udziałem husytów, którzy walnie przyczynili się do wzrostu popularności specyficznych form pawęży typu czeskiego. Szczególnie interesujący jest fakt,

że husyckim ikonoklastom nie udało się całkowicie wytepić wizerunków świętych, zdobiących tarcze. Być może dla umiarkowanych przedstawicieli husytyzmu jednoczący i państwowotwórczy charakter wspólnego patrona był ważniejszy niż kwestie ideologiczne. V. Denkstein (1965, s. 161) analizując malowane pawęże był zdania, że dopiero w okresie posthusyckim możliwe było połączenie na tarczach przedstawień patronów z hymnami i modlitwami husyckimi. Z drugiej strony, użycie pawęży z wizerunkiem świętego mogło mieć wymowę propagandową. Tarcza patrona rycerstwa we wspomnianych stowarzyszeniach (np. zakonie tarczy św. Jerzego) miała bronić chrześcijan przed przemocą pogan. Pawęż z przedstawieniem św. Jerzego w rękach husytów, jak i antyhusytów, symbolizowała by walkę w imię prawdziwej wiary. Dla husytów kult patrona związanego z początkami Chrześcijaństwa na terenie Czech byłby powrotem do religii w jej pierwotnej i niezmięnionej postaci.

Na pawęży z Muzeum Narodowego w Pradze (Denkstein 1962, s. 212) oraz egzemplarzu z Muzeum Historii Miasta Zwickau (ryc. 57.b) obok wizerunku św. Jerzego występują słowa hymnu husyckiego: *Pane Boże dej svobodu tem doz Te milusi a votu pravdu vyznavaji* (Denkstein 1962, s. 212). Pochodzą one jednak z około poł. XV w., kiedy opozycja przeciw przedstawieniom świętych nawet u zwolenników kielicha już osłabła (Denkstein 1965, s. 161). Okaz praski jest dodatkowo interesujący ze względu na przedstawienie świętego z głową odkrytą, ozdobioną jedynie wstążką z zatkniętymi za nią trzema strusimi piórami. Pióra te, dekorujące hełm, diadem, przepaskę lub inne nakrycie głowy, stanowiły w średniowiecznej sztuce atrybut świętego Jerzego triumfującego (Kirschbaum 2004, t. 6, s. 376).

Na XV-wiecznym egzemplarzu z Veste Coburg (ryc. 58) wizerunek świętego Jerzego pozostaje w harmonii z inskrypcją *mily swaty girzy racz my byty wssec n blaze pro twu muku.... Ranu racz my bity* (Geibig 2009, s. 54-55). Na banderoli zdobiącej pawęż widnieje dodatkowo napis: *pan buch s nami* (Denkstein 1962, s. 218). Obok sceny walki św. Jerzego ze smokiem umieszczono tam w prawym górnym rogu wizerunek uratowanej przez niego księżniczki o imieniu Aja (Kleodolinda lub Małgorzata). W rozumieniu ogólnym ten częsty motyw ikonograficzny odnosił się do ideału rycerskiego postępowania wobec damy, której grozi niebezpieczeństwo. W średniowiecznych źródłach pisanych św. Jerzy występuje jako *Defensor Mariae* lub rycerz Marii. Jego oraz Najświętszą Marię Pannę przedstawiano czasem w konwencji średniowiecznych scen miłosnych, niemalże jako parę kochanków (np. na rzeźbionych siodłach (por. Kirschbaum 2004, t. 6,

s. 383 oraz dyskusja na temat siodła). Stosunek świętego Jerzego do Marii był rycerskim ideałem miłości dwornej. Ścisły związek omawianej pary występuje w Złotej Legendzie (de Voragine 1983, s. 208). Kościoły o wezwaniu maryjnym często ozdabiano tympanonami ze sceną walki św. Jerzego ze smokiem – synonimem zła, grzechu i pogaństwa (Kirschbaum 2004, t. 6, s. 384). Nie dziwi więc fakt, że krzyżowcy walczyli często w imię św. Jerzego i Marii. Inwokacje maryjne o charakterze apotropaicznym występują na pawężach w połączeniu z przedstawieniem patrona rycerstwa. Przykładem takiej tarczy jest egzemplarz przechowywany w Muzeum Miasta Pragi (nr inw. 37), datowany na ostatnią ćwierć XV w. Na powierzchni zewnętrznej tej pawęży wizerunkowi świętego towarzyszy częściowo czytelna modlitwa: *mily, swaty girzy...pro twu muku. W poprzek tarczy biegnie inskrypcja maria pomoz* (ryc. 57.a). Motywem komplementarnym w stosunku do inskrypcji maryjnej jest namalowana w górnym prawym rogu klęcząca księżniczka Aja (Denkstein 1962, s. 211, tabl. 9-11). Historia obrazkowa oparta na motywach z życia św. Jerzego znanego ze Złotej Legendy zdobi pawęż z Muzeum Miasta Wiednia (nr inw. 126.144), datowaną na 1485-1490 r. Nierozpoznana do tej pory scena (ryc. 59) umieszczona w dolnej części omawianej tarczy (Dürriegl 1986, s. 35, nr kat. 1/70, tabl. 16) przedstawia najprawdopodobniej moment, w którym przedstawiciele ludu przychodzą do króla po jego jedyną córkę (Aję), wylosowaną na ofiarę dla smoka (de Voragine 1983, s. 207-208)⁵³. Uchwycono w niej początkowy sprzeciw władcy wobec prawa, które sam ustanowił.

W dekoracji omawianych tarcz warto zwrócić uwagę na róże występujące często na flankach obok figury św. Jerzego. Namalowano je m.in. na egzemplarzach z arsenału miasta Wiednia: nr inw. 126.102 (ryc. 60), 126.104, 126.107 126.108, 126.109. Najprawdopodobniej należałoby je interpretować jako symboliczne przedstawienia ran – tzw. róże męczenników lub róże krwi, charakterystyczne dla ikonografii średniowiecznej. Bardziej głęboki sens w zestawieniu z figurą św. Jerzego może mieć róża jako symbol zmycia grzechów krwią znany ze Złotej Legendy. W dziele tym nawrócona przez św. Jerzego królowa perska, której jeszcze nie ochrzczono, a już skazano na okrutną śmierć, *obmyta różaną falą krwi* (z grzechu pierwородnego - LM) *mogła wejść w otwarte bramy rajske* (de Voragine 1983, s. 211). Nagłej śmierci, czyli śmierci bez pojednania z Bogiem, obawiano się w średniowieczu najbardziej, gdyż

⁵³ Mniej prawdopodobna wydaje się interpretacja sceny jako walki personifikacji synagogi i kościoła funkcjonująca w literaturze (por. Scalini 2007).

wierzono, że jest ona plonem wcześniejszych, złych postępków zmarłego.

Róża namalowana na tarczy mogła być życzeniem uzyskania odpustu poprzez zmycie grzechów krwią na wzór męczenników. Hipotezę tę potwierdzałby fakt występowania na pawężach wiedeńskich róż jako niezależnego motywu zdobniczego, bez jakiegokolwiek przedstawienia świętego męczennika (ryc. 61). Z drugiej strony, róża oznaczała w kulturze średniowiecznej cnotę skromności i czasem identyfikowana była z Najświętszą Marią Panną. Może więc odnosić się do kultu maryjnego lub polecenia się ochronie Matki Boskiej.

Podstawową rolę świętego Jerzego była oczywiście opieka nad chrześcijańskimi wojownikami. Funkcją tą należy przede wszystkim tłumaczyć największą popularność jego wizerunków na tarczach pochodzących z terenu Europy. Nie mamy wiele wątpliwości, że jako patrona wojowania namalowano go na południowo-niemieckiej pawęży z Muzeum Miasta Wiednia (nr inw. 126.110), datowanej na 1480 r. (Düriegl 1986, s. 41). W głowie oraz stopie tarczy wypisano bowiem wymowną inskrypcję: *ave gladis* (niech żyje miecz!). Na flankach przedstawiono wyrastające z rozet drzewa życia, nad którymi widnieją dwa latające gryfy. Wydaje się, że z dużym prawdopodobieństwem można interpretować te przedstawienia jako symbole zwycięstwa Chrystusa. Róże oznaczałyby rany męczeńskie, o czym już wspomniano. Drzewo życia utożsamiano z rajem, końcem świata, sądem ostatecznym i pasją Chrystusa (Kirschbaum 2004, t. 1, s. 260). Czasem identyfikowano je z samym krzyżem świętym. W średniowiecznej sztuce, co najmniej od czasów ottońskich, Chrystusa przedstawiano jako ostatecznego i wiecznego zwycięzcę w koronie drzewa życia (tamże s. 262). Jego zwycięskim symbolem, istotą fantastyczną oznaczającą Syna Bożego, był właśnie Gryf - strażnik tego drzewa (Kirschbaum 2004, t. 2, s. 202), który doskonale komponuje się z całym programem emblematycznym omawianej tarczy. Gryf często pojawia się w ikonografii średniowiecznej jako zwycięzca diabła i grzechu, wcielającego się w różne gatunki fauny infernalnej (tamże 203-204). Na flankach naszej pawęży mielibyśmy zatem do czynienia z ideogramami odnoszącymi się do zwycięstwa Chrystusa poprzez męczeńską śmierć. W szerszym rozumieniu mogły one być traktowane jako symbole zwycięstwa *Militia Christi*, której patronem, jak wspomniano, był św. Jerzy.

Przedstawienia flankujących figurę św. Jerzego drzew życia, strzeżonych przez gryfy, widnieją też na czterech wiedeńskich pawężach z dawnego arsenału miejskiego: nr inw. 126.107 (ryc.62), 126.151, 126.155, 126.156, datowanych na lata 1485-90 (Düriegl 1986, s. 36, 41).

Na dwóch z nich występują dodatkowo tarcze z jednorożcem i lwem (nr inw. 126.151) oraz wilkiem i maszkaronem (nr inw. 126.155). Należałoby je raczej interpretować jako elementy heraldyczne niż przypisywać im głębsze treści ideowe.

Jeden okaz (nr inw. 126.156) oprócz figury św. Jerzego ozdobiono inwokacją do tego patrona: *hilf uns* (pomóż nam).

Święty Jerzy jako patron chroniący wojsko nie stracił popularności w czasach nowożytnych. Monety z jego wizerunkiem – tzw. talary św. Jerzego, bite przez niektóre hrabstwa w okresie wojny trzydziestoletniej (np. hrabstwo Mansfeld) żołnierze nosili jako amulet chroniący przed kulami (Kirschbaum 2004, t. 6, s. 376).

b. Święci państwowi

Oficjalny charakter na terenie Królestwa Czech miał kult św. Wacława. Nie osłabił on w czasach husyckich, mimo panującego wówczas ikonoklazmu. Dowodem jego popularności wśród przedstawicieli umiarkowanego husytyzmu jest miniatura z iluminowanego gradułu kalikstyńskiego z przedstawieniem św. Wacława dzierżącego proporzec, na którym napisano: *na Němce, na zdrádce boží* (Denkstein 1965, s. 165). Apotropaiczna rola omawianego patrona, odwrotnie niż w przypadku św. Jerzego, schodzi na dalszy plan w stosunku do jego funkcji umacniania jedności mieszkańców ziem czeskich wobec zewnętrznego zagrożenia. Pomimo niewątpliwego anachronizmu tego określenia, prawdopodobnie nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że kult św. Wacława za czasów husyckich miał charakter nacjonalistyczny. W dekoracji istniejących pawęży z przedstawieniem tego patrona wyraźne są echa husytyzmu, choć tarcze te pochodzą już z ostatniej ćwierci XV w. Na okazie z Muzeum Miasta Pragi (nr inw. 482), oprócz wizerunku św. Wacława i herbu Kutnej Hory, widnieje inskrypcja: *swaty waczlawe, wewodo ceske zemye kneze nass pros za ny boha swateho ducha kryste leyzon oraz wspomnianym hymnem husyckim pane boze day swobodu tiem ktoz tie my mylugi at wiznawagi* (ryc. 63.a). Święty Wacław trzyma w prawej ręce proporzec z przedstawieniem czarnego orła, lewa spoczywa na złotobrązowej tarczy z orłem (Denkstein 1962, s. 210, tabl. 5-8). Prawie identyczna tarcza pojawiła się w katalogu aukcyjnym P. Finera z 1996 r. (ryc. 63.b). Podobnym programem ikonograficznym oraz inskrypcjami charakteryzuje się też czeska pawęż z Ermitażu w Petersburgu (Denkstein 1962, s. 221, tabl. 38)⁵⁴. Inne tarcze z wize-

⁵⁴ nr inw. Z.O. 6.088

runkami św. Wacława lub św. Leopolda (Dürigel 1986, s. 42)⁵⁵ pochodzą z dawnego arsenału miasta Wiednia (ryc. 64).

Rzadkie przedstawienie św. Heleny na wiedeńskiej pawęży z lat 1485-90 (Dürigel 1986, s. 30)⁵⁶ prawdopodobnie też ma związek z oficjalnym kultem państwowym. Wiemy bowiem, że święta była patronką Arcyksięstwa Austrii (Kirschbaum 2004, t. 6, s. 486). Według legendy miała ona ufundować kościół upamiętniający męczeństwo Legii Tebańskiej. Występowała jako patronka świątyń, np. na terenie Nadrenii, tam gdzie upowszechnił się kult Legii Tebańskiej. Święta Helena znalazła podobno na Golgocie narzędzia pasji Chrystusa, m.in. gwoździe z krzyża św., które przytwierdzone do uzbrojenia i rzędu końskiego służyły jej synowi Konstantynowi Wielkiemu jako amulety. Jedynie w wymienionych zdarzeniach z żywota św. Heleny można dopatrywać się jej związku z wojną, wojskiem i uzbrojeniem. Wydaje się, że w przypadku wizerunku na wymienionej pawęży, należy widzieć w niej przede wszystkim patronkę Arcyksięstwa Austrii, a nie opiekunkę „chrześcijańskich legionów”.

c. *Virgines capitales* – wspomóżycielki

Wizerunki św. Wacława i św. Heleny wyłamują się ze schematu umieszczania na tarczach podobizn świętych. Święty Jerzy oraz większość patronów, których spotykamy na pawężach, należeli bowiem do 14 świętych wspomóżycieli, których pomocy wzywano w chwili zagrożenia (por. Anonim 1870). Święta Barbara (ryc. 65) namalowana na czeskiej pawęży z 2. połowy XV w., przechowywanej w Królewskim Muzeum Armii w Brukseli (nr inw. 1215), mogła pełnić funkcję patronki dobrej śmierci. Występuje ona w tej roli w średniowiecznych tekstach *ars moriendi*. Ponoć święta ta poddana torturom modliła się o wybawienie chrześcijan od zarazy, śmierci i niekorzystnego wyroku na sądzie ostatecznym (Kirschbaum 2004, t. 5, s. 306). Poprzez atrybut wieży uważano ją za opiekunkę warowni, fortyfikacji i baszt. Jednym z cudów jakich miała dokonać św. Barbara było uratowanie chłopca od ciosu mieczem zadanego przez żołnierza (tamże, s. 310). Być może wizerunek św. Barbary na omawianej tarczy traktowano nawet bardziej jako magiczne wzmocnienie jej waleń ochronnych, aniżeli życzenie dobrej śmierci.

Święta Barbara razem ze św. Katarzyną Aleksandryjską oraz św. Małgorzatą otaczane były w średniowieczu szczególną czcią i występują w sztuce razem jako trzy święte dziewice. Motyw ten niekiedy bywa rozszerzony o św. Dorotę i nazywany wtedy przedstawieniem czterech *virgines capitales* (Kirschbaum 2004, t. 5, s. 306). Na pawęży z około 1480 r., z Muzeum Miasta Wiednia (nr inw. 126.103), namalowano św. Katarzynę oraz mniejszą figurę św. Barbary w stopie tarczy (ryc. 66). Dookoła nich występują rozety symbolizujące prawdopodobnie rany męczeńskie oraz monogramy: *Ihs.* i *r.* Na bordiurze umieszczono inwokację maryjną, napisaną minuskułą gotycką: *mich hofnung mich der in... maria... hilf bit sindt durch deines kind* (Dürigel 1986, s. 26, tabl. 4,5,6). Być może właściciel lub zleceniodawca wykonania tarczy liczył na wstawiennictwo świętych dziewic, aby jego modlitwa skierowana do Matki Boskiej została wysłuchana. Zgodnie z tym co napisano wcześniej – wizerunek św. Barbary traktowano jak amulet wzmacniający ochronę tarczy. Rola św. Katarzyny nie jest tak jednoznaczna. Jej pomocy wzywano bowiem przy bólu głowy, zęba, w przypadku braku mleka u karmiącej matki lub podczas poszukiwań tych, którzy utonęli (Kirschbaum 2004, t. 7, s. 290). Z drugiej strony wiadomo, że była m.in. patronką wszystkich specjalizacji cechowych, które miały cokolwiek wspólnego z kołem lub nożem. Opiekowała się więc: kołodziejami, garncarzami, młynarzami, tkaczami, powroźnikami, szkutnikami, szewcami, garbarzami i balwierzami (Kirschbaum 2004, t. 7, s. 290). To skłaniałoby do traktowania św. Katarzyny jako patronki cechowej. Wydaje się jednak, że omawianą pawęż należałoby raczej interpretować jako broń gwardii przybocznej arcyksięcia, a późniejszego cesarza Maksymiliana I, a nie jako oręż cechowy. Osobistymi świętymi wspomóżycielami tego władcy byli: św. Jerzy, Matka Boska, św. Katarzyna i św. Barbara (Thomas, Fritz 1978, s. 11). Ikonografia oraz legenda na tarczy dotyczy aż trzech patronów Maksymiliana.

⁵⁵ W tej kolekcji przechowywane są trzy egzemplarze: nr inw. 126.131, 126.116, 126.127.

⁵⁶ Muzeum Wiednia: nr inw. 126.282.

C. Inskrypcje apotropaiczne

Inwokacje wzywające pomocy świętych, które spotykamy na malowanych pawężach, traktowano w średniowieczu nie tylko jako modlitwy, ale wręcz zaklęcia. Pokładanie wiary w sprawczą moc słów, a nie skuteczność prośby skierowanej do Boga, było wielokrotnie piętnowane przez średniowiecznych myślicieli (por. Deevy 1998, s. 71). Nie powstrzymało to jednak utrwalenia się w kulturze ludowej szeregu przesądów związanych z piśmem. Uważano, że określone formuły umieszczone na elementach stroju, biżuterii i broni zyskiwały dodatkową moc, gdy zostały głośno odczytane, czasem trzykrotnie (por. Deevy 1998, s. 72). Wtedy miały w pełni chronić właściciela talizmanu przed chorobą lub niebezpieczeństwem. Aby zabezpieczyć magiczną inskrypcję przed oczami osoby niepowołanej, która mogłaby z niej skorzystać, starano się ją zakodować. Celowo odwracano niektóre litery lub pisano wspak, żeby uczynić napis sekretnym i zrozumiałym jedynie dla właściciela talizmanu (por. Deevy 1998, s. 71, Wagner et. al. 2009, s. 12). Dekorowanie przez rzemieślników oręża i ozdób stroju niezrozumiałymi współcześnie abrewiacjami, ciągami liter pozornie nie mającymi sensu lub błędnie zapisanymi słowami, należałoby przede wszystkim tłumaczyć opisanym, celowym działaniem. Oczywiście, ewentualny analfabetyzm ich twórców nie jest całkiem wykluczony. Wydaje się jednak, że niedokształcenie w piśmie, na które mieli cierpieć średniowieczni rzemieślnicy, było w starszej literaturze zbyt łatwym usprawiedliwieniem niemożności rozszyfrowania danej inskrypcji (tamże). Słowa magicznej formuły na broni, mające charakter ściśle osobisty, służyły tylko ochronie właściciela. Można przypuszczać, że jeżeli w walce udało się zdobyć oręż z magiczną inskrypcją obawiano się jej odczytania. Mimo że właściciel już nie żył, lub został pokonany. Mogła ona bowiem szkodzić jego wrogom. Wydaje się, że wyrzucanie zdobycznej, czasem luksusowej broni z magiczną inskrypcją do rzeki lub jeziora, znane od starożytności do późnego średniowiecza, można tłumaczyć takimi przesądami (por. Behrend 2010). Morgana le Fay, siostra króla Artura, ukradła mu magiczną pochwę do Excalibura, wykonaną ze złota i drogocennych kamieni a następnie wrzuciła do jeziora (Malory 1925, s. 124). Nie chciała, aby jej brat kiedykolwiek skorzystał z mocy tego przedmiotu, który miał działać jak amulet i skutecznie chronić właściciela przed zranieniem (tamże, s. 46, 124).

Wśród inskrypcji apotropaicznych najczęściej spotykanych na pawężach piechoty z XV w. występują inwokacje do świętych w stylu: *POMÓŻ MARYJO*, (por. Denkstein 1962, s. 227-228), *POMÓŻ RYCERZU*

ŚW. JERZY (por. Dürriegel 1986, s. 36), *O TY WIECZNE SŁOWO POMÓŻ CIAŁU TUTAJ, DUSZY TAM*⁵⁷ (por. Leitner 1866-70, tabl. 46; Boenheim 1890, s. 180) (ryc. 67), *POMÓŻ MIŁY CHRYSSTE* (alternatywnie: *PANIE*). Ostatnią z wymienionych inskrypcji odczytano na zaginionej czeskiej pawęży z dawnych zbiorów w Berlinie (nr inw. P. C. 8967) oraz zachowanym egzemplarzu z Armeria Reale w Turynie (Denkstein 1962, s. 214-215, 226-227). Obydwie tarcze datowane na połowę XV w. ozdobiono tymi samymi cytatami z księgi psalmów (por. Denkstein 1965, s. 162), które występują w tekstach husyckich, jak np. regulamin wojskowy Jana Žižki z 1423 r. (*Pan Bóg Jest moją nadzieją, nic oprócz Niego. Wszystkie rzeczy na tym świecie przemijają i są nietrwałe, lecz prawda o Jezusie Chrystusie oraz Bogu Wszemogącym trwa wiecznie*). Pełniły one rolę manifestu oraz miały charakter apotropaiczny, podobnie jak inne fragmenty psalmów spotykane na średniowiecznej broni (por. Ławrynowicz 2005, s. 107). Fakt, że wymienione inskrypcje pisano otwartym tekstem, mógłby świadczyć o ich komunalnym, a nie indywidualnym charakterze, jak opisane wcześniej przedstawienia świętych, opiekunów wspólnoty. Musiały one być możliwe do odczytania przez większą grupę ludzi. Z drugiej strony, nie zawsze obserwowane jest zjawisko kodowania magicznych formuł na przedmiotach o charakterze osobistym.

Wśród zaklęć używanych w średniowiecznej medycynie oraz magii ludowej spotykamy na średniowiecznych pawężach imiona trzech króli (ryc. 67). Ich występowanie na broni miało prawdopodobnie zabezpieczać przed nieoczekiwanym nieszczęściem, nagłą śmiercią, ogniem lub złymi duchami (por. Kirschbaum 2004, t. 1, s. 540). Patroni ci opiekowali się ludźmi w podróży, pielgrzymami (Kirschbaum, t. 1, 2004, s. 539) oraz uczestnikami wypraw wojennych. Amulety z imionami *Kacper Melchior* i *Baltazar* jako antidotum na szereg schorzeń, w tym epilepsję, zalecali wykształceni autorzy średniowiecznych traktatów medycznych w ramach terapii wspomagającej (Murray-Jones 2007, s. 99). Z medycyną i apotropaizmem mają związek liczne elementy biżuterii średniowiecznej zawierające omawianą inskrypcję (Murray-Jones 2007, s. 100).

Niektóre wyrazy widniejące na średniowiecznych tarczach są ideogramami o tradycji kabalistycznej. Przykładem takiego napisu jest akronim *AGLA*, występujący na XV-wiecznych tarczach piechoty (ryc. 67). Po-

⁵⁷ HILF DU EWYGIS WORT DEN LYBE HY DER SELEN DORT AMEN.

chodzi on od hebrajskich wyrazów *Atah Gibor Le-olam Adonai*, co można przetłumaczyć: *wszechpotężny jesteś Boże na wieki!* Tekst ten jest częścią tzw. 18 błogosławieństw funkcjonujących w tradycji żydowskiej. Dalszy jego fragment nie zawarty we wspomnianym skrócie brzmi: *Ty, który wskrzeszasz umarłych*. Do wyjaśnienia znaczenia akronimu mogą posłużyć słowa psalmu 89 (88) z księgi psalmów (<http://www.nonpossumus.pl/ps/>) (Nabergoj 2002, s. 45). W średniowieczu uważano, że napis AGLA chroni przed ogniem, chorobą, gorączką i złymi duchami (Nabergoj 2002, s. 45). Omawianą abrewiację skojarzono w średniowieczu z nazwą orlika pospolitego w wersji łacińskiej (*Aquilegia vulgaris*), staroniemieckiej i staroniderlandzkiej (*Aglei*). Była to asocjacja charakterystyczna dla etymologii średniowiecznej, opierającej się raczej na paronimach niż dośledzeniach w kwestii rzeczywistego źródłosłowu (por. Pastoureau 2006). Faktem jest, że w świecie średniowiecznych symboli roślinę tę, wykorzystywaną szeroko w medycynie, utożsamiano z napisem AGLA. Świadectwem tego związku są przedstawienia orlików oraz omawianych skrótów na gandawskim Ołtarzu Baranka Mistycznego z 1432 r., pędzla braci van Eyck. W scenie przedstawiającej śpiewający chór aniołów napis AWE AGLA artysta umieścił dyskretnie, w dekoracji płytek posadzkowych (Limentani Viridis, Pietrogiovanna 2001, s. 56, Born, Martens 2012, s. 176-177). Dla nas bardziej interesująca jest inskrypcja zdobiąca czerwony krzyż na srebrnej pawęży świętego Jerzego, namalowana na tym poliptyku (ryc. 68). Brzmi ona: *Deus Fortis Adonay Sabot V/ Emanuel I.H.S. T. XPC A.G.L.A.* (por. Puyvelde 1947, s. 16; Limentani Viridis, Pietrogiovanna 2001, s. 56). W scenie przedstawiającej *Milites Christi* św. Jerzy występuje w towarzystwie św. Marcina i św. Sebastiana (Weale 1908, s. 44). Napis AGLA o wyrażnie apotropaicznym charakterze należy wiązać w tym przypadku z adoracją *mistycznego Baranka - Chrystusa*, który „wskrzesza umarłych”. Na tarczy św. Jerzego akronim występuje w zestawieniu ze skrótami *IHS* oraz *XPC* oznaczającymi Chrystusa. Dwukrotne powtórzenie tych akronimów, raz w wersji łacińskiej, raz greckiej, miało wzmocnić ich magiczne działanie. Pierwsza część tekstu zdobiącego tarczę mogłaby być przetłumaczona: *Potężny Boże (Deus Fortis) oraz święto Wszechwładnego lub raczej wojsko Boga (adonai sabot)*. Imię: *Emanuel* znaczy tyle co: *Bóg z nami!*

Środek krzyża ozdobiono symbolem *tau* (ryc. 68) odnoszącym się do kultu św. Antoniego. Krzyż *tau* miał w średniowieczu podobną moc apotropaiczną jak skrót AGLA. Ten atrybut św. Antoniego, nazywanego *człowiekiem Boga*, zwycięzcy w walce z demonami, chronił przed zarazą i związany był z pojęciem ognia

uzdrawiającego – *ignis sacer* (Kirschbaum 2004, t. 5, s. 206-207, 214). Świętego Antoniego ponadto traktowano jako ogólnego patrona stanu rycerskiego, czego świadectwem są średniowieczne stowarzyszenia rycerskie jego imienia oraz wezwania kaplic zamkowych i innych świątyń fundowanych przez rycerstwo (tamże, s. 207).

Napis AGLA wywodzący się jeszcze z tradycji starotestamentowej nie był popularny wyłącznie ze względu na wiarę w magiczne słowa i zastosowanie w medycynie ludowej. Przedstawienia z Poliptyku Gandawskiego wyraźnie wskazują na jego związek z Chrystusem. Świadectwem zgodności akronimu z oficjalną doktryną Kościoła jest fakt podarowania w 1620 r. miecza nagrodowego z napisem AGLA przez papieża Pawła V cesarzowi Ferdynandowi II jako obrońcy Chrześcijaństwa (Nabergoj 2002, s. 45).

Tarcza rycerzy Chrystusa ma też wymiar duchowy a wymalowane na niej imię AGLA chroniło przed ogniem piekielnym. Można identyfikować ją z uzbrojeniem opisanym w liście św. Pawła do Efezjan (6:16), w którym czytamy: *W każdej sytuacji osłaniajcie się tarczą, którą jest wasza wiara. Dzięki niej ugasiacie wszystkie ogniste pociski szatana*. W XIII-wiecznym malarstwie miniaturowym występuje często *scutum fidei* z diagramem oznaczającym Trójkę Świętą. Na owych przedstawieniach do tarczy wiary bezskutecznie strzelają ognistymi pociskami demoniczne istoty lub heretycy (Evans 1982, s. 22). W Powieściach Arturiańskich analogicznym talizmanem była tarcza wykonana dla nawróconego króla pogańskiego Evelake’a, który poznał „prawdziwą wiarę w świętą Trójkę” i pokonał saracenów dzięki budzącemu wśród nich przestach, zdobiącemu tarczę wizerunkowi Chrystusa na krzyżu (Malory 1920, s. 238-239). Broń ta z krzyżem wymalowanym krwią przez Józefa z Arymatei odziedziczona została przez najlepszego spośród wszystkich rycerzy Okrągłego Stołu – Galahada (tamże, s. 240). Oprócz funkcji apotropaicznych miała ona też cudowną właściwość uzdrawiania ciężkich ran odniesionych w boju (tamże, s. 239).

Akronim AGLA, obok inskrypcji ADONAY oraz TETGRA MATON (Tetragrammaton), widnieje na okrągłej tarczy świętego Michała Archanioła namalowanej na Dyptyku: *Sąd Ostateczny i Ukrzyżowanie* Jana van Eyck’a (ryc. 69). Dzieło to powstało około 1430 r. i przechowywane jest obecnie w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (nr inw. 33.92ab). Imiona Boga Najwyższego, pełniące funkcję talizmanu chroniącego przed ogniem piekielnym, zapisano na tarczy greckimi literami. Komplementarne znaczenie w stosunku do napisów ma wielki karbunkuł wprawiony w środek tarczy, który symbolizuje wieczny blask prawdziwej wiary, rozświetlający mroki grzechu (por.

dyskusja na temat miecza jednorożcowego). Karbunkuł ma oprawę z pereł oznaczających Królestwo Boże (tamże). Magiczną moc tarczy Archaniola wzmacnia namalowany na niej tzw. charakter – znak spotykany już w starożytności na talizmanach wypisanych najczęściej na ołowianych blaszkach (np. Gager 1992, s. 56-57 ryc.7:9) oraz alfabet grecki, który wykorzystano przy pisaniu talizmanu. *Tetragram* traktowany był w średniowieczu jako hipostaza Boga i występował często na broni oraz biżuterii w połączeniu ze skrótem AGLA (por. dyskusja na temat mieczy). *Tetragram* odnotowano też w dekoracji średniowiecznych pawęży (Boeheim 1890, s. 180). Na umieszczenie tego napisu na tarczy Archaniola Michała wpływ mogła mieć więc zarówno *licentia artistica* Jana van Eycka, jak i obserwacja talizmanów pojawiających się na współczesnych malarzowi rzeczywistych egzemplarzach.

Obok inskrypcji maryjnych, starotestamentowych i kabalistycznych, na XV-wiecznych pawęczach spotykany jest najczęściej (por. Dürriegel 1986, s. 26, 28-29, 31-33, 41, 44-45, Goliński 1990, s. 60-63) monogram IHS w glorioli promienistej, jako znak triumfu Chrystusa (ryc.70.a,b). Jego triumfalny charakter podkreślany był czasem przez dekorację składającą się ze strusich piór, jak na XV-wiecznej pawęży z dawnego arsenału wrocławskiego (Goliński 1990, s. 60)⁵⁸. Imię Chrystusa zapisywano w skrócie IHS od XIV w. (Kirschbaum 2004, t. 3, s. 312). Wcześniej występowały w nim litery greckie. Jako znaku zwycięstwa zdobiącego broń po raz pierwszy miał użyć go cesarz Konstantyn Wielki. Według *Vita Constantini* autorstwa Euzebiusza, władca ten nakazał swoim żołnierzom wymalowanie monogramu na tarczach w przeddzień bitwy z Maksencjuszem pod Weroną w 312 r. (Kirschbaum 2004, t. 1, s. 456). Było to ponoć wynikiem wcześniejszej wizji Konstantyna, podczas której miał zobaczyć na niebie krzyż a nad nim napis: *z tym znakiem zwyciężaj!* Cesarz zastąpił więc orły legionowe nowym emblematem, który zgodnie z relacją kronikarzy miał służyć mu jako ochrona przed każdą wrogą siłą (Kirschbaum 2004, t. 1, s. 456). Na pawęży z komunalnej zbrojowni miasta Wiednia (nr inw. 126.113) monogramu użyto do ukoronowania przedstawionych poniżej *Arma Christi* (ryc. 71). Narzędzia pasji Chrystusa traktowano od średniowiecza jako oznakę jego majestatu, amulet oraz broń w walce przeciw grzechom (Kirschbaum 2004, t. 1, s. 183-185). Święto *De armis Christi* wprowadził w krajach niemieckich

na prośbę cesarza Karola IV papież Innocenty VI w 1353 r. W średniowiecznych tekstach podkreślano, że spojrzenie na *Arma Christi* zapobiega złej (nagłej) śmierci oraz ratuje przed szatańskimi pokusami (Edsall 2014, s. 183).

Przedstawienie glorioli promienistej na pawęczach z arsenału wiedeńskiego (ryc. 70.a,b) miało też związek z kultem imienia Chrystusa upowszechnianym w XV w. przez Bernardyna ze Sieny oraz jego uczniów. Święty ten, reformator Kościoła i inspirator ruchu obserwancji w zakonie franciszkanów, przedstawiany jest w sztuce jako asceta trzymający w dłoni monogram IHS na drewnianej tablicy lub w glorioli promienistej. W drugiej ręce prezentuje on najczęściej otwartą księgą z tekstem *Quae sursum sunt capite non quae super terram* lub *Manifestavi nomen tuum hominibus* (Kirschbaum 2004, t. 5, s. 389-390). Przedstawienia glorioli na tarczach wiedeńskich należałoby raczej wiązać z uczniem Bernardyna, Janem Kapistranem, oraz XV-wiecznymi krucjatami przeciw Turkom. Jako generalny inkwizytor, zwolennik ruchu odnowy zakonnej i doskonały mówca porywał on tłumy swymi płomiennymi kazaniami, wygłaszanymi podczas podróży do Niemiec, Czech, Węgier, Austrii, Śląska i Polski (por Kirschbaum 2004, t. 7, s. 90). W 1456 r., w wieku 70 lat, święty ten poprowadził krucjatę przeciwko Turkom. Wtedy dowodzony przez niego kontratak podczas decydującego momentu oblężenia Belgradu spowodował panikę w armii osmańskiej i ucieczkę wojska Mehmeda II z pola bitwy (por Kirschbaum 2004, t. 7, s. 92, ryc. 2). Odtąd Jan Kapistran zyskał przydomek *świętego żołnierza*. W sztuce XV-wiecznej przedstawiany jest jako asceta z proporcem ozdobionym krzyżem oraz monogramem Chrystusa w glorioli promienistej (por. Kirschbaum 2004, t. 7, s. 91-92, ryc. 1-2). Identyczna z atrybutem Jana Kapistrana jest gloriola (Nickel 1968, ryc. 27) na pawęży wrocławskiej z Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie (ryc. 72). Towarzyszące jej znaki, m.in. tarcza krzyżowców lub tarcza św. Jerzego, mogą odnosić się do krucjaty przeciw poganom lub odstępcom od prawdziwej wiary, do której przystąpili wrocławianie. Korona ze strusimi piórami oznaczałaby triumf lub wierność miastu królowi czeskiemu.

W przypadku wymowy ideologicznej glorioli promienistych na pawęczach z kolekcji wiedeńskiej należy liczyć się z możliwością traktowania ich jako elementu propagandy antyheretyckiej. Jan Kapistran będąc generalnym inkwizytorem walczył bowiem m.in. z husytyzmem. Interpretacja glorioli jako symbolu krucjat antytureckich wydaje się jednak bardziej prawdopodobna, przede wszystkim z uwagi na datowanie oraz pochodzenie wiedeńskich tarcz. Szczególnie wy-

⁵⁸ Zabytek obecnie przechowywany jest w Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie (nr inw. 1380). Strusie pióra mogą też odnosić się w tym przypadku do emblematu domu Luksemburgów, co nie wyklucza ich triumfalnej symboliki.

mowne jest połączenie na jednej z pawęży z dawnego Arsenalu miasta Wiednia (ryc. 70.a) glorioli płomieni-

stej - atrybutu Bernardyna ze Sieny i Jana Kapistrana, z wizerunkiem św. Jerzego, patrona walki z niewiernymi.

D. Maszkaron - *Phobos*

Dyskutowanym motywem w sztuce XIV – XVI-wiecznej występującym na tarczach są przedstawienia ludzkiej twarzy. Maski takie często zdobią pawęż centuriona – dowódcy straży rzymskiej w scenie Ukrzyżowania Chrystusa (ryc. 73.a). Na ogół przedstawiają surowe, pochmurne oblicze brodatego starca, rzadziej twarz porośniętą liśćmi (Wagner i inni 1957, cz IV, tabl.4:1b) (ryc. 73.b-d).

V. Denkstein (1965, s. 148), analizując omawiany wątek dekoracyjny występujący w średniowiecznej ikonografii scen pasyjnych, doszedł do wniosku, że zdobione nim tarcze były przede wszystkim atrybutem wrogów Chrystusa. Jego punkt widzenia przejęło wielu późniejszych autorów, zgodnie z obserwacją że w sztuce tarcza z maską często znajduje się w rękach biblijnych czarnych charakterów (por. Michalak 2013, s. 193 – tam obszerna dyskusja). Centurion, obecny podczas ukrzyżowania, nie był jednak w Biblii postacią jednoznacznie negatywną. W chwili śmierci Chrystusa, gdy zadrżała ziemia i niebo pociemniało, miał on się nawrócić i powiedzieć: *Vere Filius Dei erat iste!* (Mat. 27:54.) (<http://catholicbible.online>). W średniowiecznych dziełach sztuki, podczas misterium odkupienia, centurion osłania Chrystusa przed złymi siłami, wrogami chrześcijaństwa – poganami i niedowiarkami (ryc. 73.a) tarczą z wyobrażeniem twarzy. Najlepiej ilustruje tę scenę malowidło ściennie z około 1400 r. w kościele filialnym św. Ulryka w Utsch na terenie Górnej Styrii (Kretzenbacher 1987, s. 24, ryc. 2). Oficer rzymski wskazując jedną ręką na Chrystusa ukrzyżowanego, drugą osłania go za pomocą wielkiej tarczy z maską przed negatywnymi postaciami w żydowskich strojach, tłoczących się po lewej – złej stronie. Pogańscy Żydzi wypowiadają słowa znane z Ewangelii według św. Mateusza (27:42) (por. <http://catholicbible.online>), które artysta umiejscowił na banderoli: *alios salvos fecit, se ipm: alios salvos fecit se ipsum non potest salvum facere*. Układ antytetyczny, w którym centurion z omawianą tarczą znajduje się po stronie „prawowiernych” wyznawców boskości Chrystusa (por. Ryc. 73.a), a Żydzi ślepi na prawdziwą wiarę, stoją na lewo od krzyża, powtarza się w innych dziełach malarstwa ściennego oraz tablicowego z XIV i XV w. (Kretzenbacher 1987, s. 25). Niebezpieczeństwo ze strony złych mocy w chwili śmierci Chrystusa na krzyżu objawiło się jako zaćmienie słońca. Podobna, krótkotrwała domina-

cja sił ciemności miała miejsce po śmierci św. Olafa – pierwszego chrześcijańskiego króla Norwegii, poległego w bitwie pod Stiklestad w 1030 r. Opis tego wydarzenia znajdujemy w dziele Snorriego Sturlusona, islandzkiego poety z XII/XIII w. (Kretzenbacher 1987, s. 21-22). Na XV-wiecznym ołtarzu z kościoła w Länna w szwedzkiej prowincji Uppland przedstawiono sen św. Olafa, który ujrzał w nim drabinę sięgającą nieba. Analogicznie do scen ukrzyżowania, przyjęcie świętego do raju osłania zbrojny z tarczą ozdobioną apotropaionem – twarzą starca o pochmurnym obliczu (Kretzenbacher 1987, s. 22-23). Niektóre z tarcz namalowanych na miniaturach rękopisów z początku XV w. (ryc. 74.a) ozdobione są twarzą słońca (Wagner i inni 1957, cz. IV, tabl. 2:7). W przypadku omawianych scen pasyjnych słońce namalowane na tarczy po chwilowym nastaniu ciemności miałoby moc rozpraszania mroku, przez co podkreślona byłaby jego funkcja odwracania zła.

Twarze słońca i księżyca występują w dekoracji XV-wiecznych pawęży z arsenału wiedeńskiego (ryc. 74.b). Tutaj wydają się one nie mieć jedynie znaczenia apotropaicznego. Wpisują się bowiem w XV-wieczny nurt ikonografii dwugłowego orla cesarskiego, symbolizującego jedność władzy świeckiej (orla głowa z koroną cesarską spoglądająca na księżyc) i duchowej (orla głowa w tiarze spoglądająca na słońce) (por. Marosi 2006, s. 29-30, ryc. 5).

Apotropaiony w formie masek na tarczach znane były w starożytnej Grecji co najmniej od VI w. p.n.e. Nosiły one wtedy nazwę *Φόβος* (strach). Należała do nich też głowa Gorgony (*wzbudzającej dziki strach*) (Kretzenbacher 1987, s. 26). *Phobos* zdobiący rzymskie umbo przechowywane w Muzeum w Nijmegen jest dowodem utrzymującej się przez wieki popularności omawianego motywu (ryc. 75.a). Powraca on w renesansie, o czym świadczą luksusowe tarcze metalowe z przedstawieniem głowy gorgony (ryc. 75.b). Najlepszym wy tłumaczeniem roli jaką pełniły maski na tarczach średniowiecznych, niezależnie od tego czy przedstawiają twarze słońca, księżyca, brodatego, lub porośniętego liśćmi człowieka, wydaje się ich funkcja apotropaiczna. W mniejszym stopniu przekonująca jest hipoteza o traktowaniu ich w średniowieczu wyłącznie jako atrybutu czarnych charakterów – wrogów Chrystusa.

W przypadku liściastych masek (Wagner i inni 1957, cz. IV, tabl. 4:1b) mamy najprawdopodobniej do czynienia z popularnym w kulturze wieków średnich motywem dzikiego człowieka (ryc. 73.c). Ujęcie *pars pro toto* występuje zazwyczaj w średniowiecznym detalu architektonicznym, choć czasem zdarza się też na tarczach (ryc. 76). W XIV-wiecznym malarstwie miniaturowym dziki mąż występuje niekiedy do walki z tarczą, na której widnieje ludzkie oblicze (Šmahel 2012, s. 124-125, ryc. 47). Na XV-wiecznych pawężach piechoty przedstawiano dzikiego męża w pełnej postaci. Okaz z arsenału wiedeńskiego (nr inw. 126.106), datowany na 1493 r., ozdobiono sylwetką dzikiego męża dzierżącego sękatą maczugę w lewej i miecz w prawej ręce (ryc. 77.a). Nad nią namalowano łączony herb Starej i Nowej Austrii (Dürriegel 1986, s. 49). Podobnie jak na tarczach z herbem Deggendorf z około 1450 r., przechowywanych w Bayerisches Nationalmuseum w Monachium (nr inw. W 284) (ryc. 77.b) (por. Šmahel 2012, s. 125), oraz petersburskim Ermitażu (Tarassuk 1959, s. 7, ryc. VII:B)⁵⁹ dziki człowiek występuje tutaj jako strażnik herbu.

Tarcze w formie liścia mogły stanowić atrybut dzikiego męża i być kojarzone z jego wyjątkową siłą. Istnieją XIII-wieczne akwamanile z przedstawieniami jeźdźców posługujących się analogicznym, liściastym uzbrojeniem (Löwe 2010, s. 366). Być może z wiarą w nadnaturalną moc podobnych atrybutów dzikiego

męża wiążą się osobliwe pawęże o kształcie liścia, używane w XV w. przez milicję miejską Kolonii (ryc. 78). Nadanie im tej ekstrawaganckiej formy wydaje się nie mieć heraldycznego, a tym bardziej praktycznego uzasadnienia z naszego punktu widzenia.

O związku dzikiego męża z rycerskim wychowaniem mowa była już poprzednio. Warto jedynie wspomnieć, że niektórzy znamienici rycerze zasłużyli sobie na miano dzikich mężów i nie było to wcale określenie pejoratywne. W XII w. sławę na terenie cesarstwa niemieckiego zyskał niejaki *Uolricus miles dictus Wildeman* oraz *Heinricus der Wildeman ein ritter* (Bernheimer 1952, s. 177). W okresie późnostaufijskim znanym minnesingerem był *der wilde Mann* (tamże). Średniowieczna wiara w nadludzką siłę dzikiego człowieka spowodowała, że występuje on często w sztuce jako strażnik herbu (Šmahel 2012, s. 115). Pozostałe istoty pełniące rolę trzymaczy tarcz heraldycznych, jak lwy, gryfy i jednorożce, łączy wspólna cecha. Wszystkie były mocarne, przez co z ufnością powierzano herb ich opiece i obronie (Bernheimer 1952, s. 181). Heraldyczna rola dzikiego człowieka zaznacza się w źródłach sfragistycznych co najmniej od pierwszej połowy XIV w. (por. Šmahel 2012, s. 117-118).

Dziki mąż na uzbrojeniu ochronnym miał znaczenie apotropaiczne. Jego związek z miłością dworną nie ujawnia się w dekoracji średniowiecznych tarcz.

E. Apotropaiony na rewersie tarczy

Bardziej osobisty charakter niż zdobienia znajdujące się na zewnętrznej powierzchni tarczy, miały inskrypcje lub emblematy, które malowano lub przypinano od wewnątrz⁶⁰. Początkowo charakterystyczne dla uzbrojenia rycerskiego, pełniły one rolę indywidualnego talizmanu lub amuletu chroniącego właściciela tarczy przed nieszczęściem. Dokładny opis i wyjaśnienie funkcji takiego magicznego dodatku odnajdujemy w anonimowym poemacie *Sir Gawain and the Green Knight* (Loomis (red.) 1948, s. 172). Tarcza Gawena od strony wewnętrznej miała wymalowaną figurę Matki Boskiej. Według poety rycerz spoglądając na nią mógł mieć pew-

ność, że w momentach trudnych nie opuści go odwaga (por. Loomis (red.) 1948, s. 172; Nickel 1995, s. 14). Talizmany w postaci malowanych od wewnątrz przedstawień świętych widoczne są na zachowanych tarczach średniowiecznych. Często jest to wizerunek św. Krzysztofa – patrona rycerstwa, wzoru dobrego wasala i jednego z 14 świętych wspomóżycieli. W średniowieczu uważano, że spojrzenie na podobiznę świętego broni przed nieszczęściem i nagłą śmiercią (Nickel 1995a, s. 43) bez otrzymania potrzebnych sakramentów⁶¹. Święty Krzysz-

⁵⁹ Do kolekcji rosyjskiej trafiło 6 pawęży z ratusza bawarskiego miasta Deggendorf w 1847 r. (Tarassuk 1959, s. 7).

⁶⁰ Oprócz przedstawień o wymowie symbolicznej na tarczach spotykane są znaki własnościowe malowane lub wytłaczane od strony wewnętrznej. Emblemat kapituły katedralnej w Sitten namalowano od wewnątrz na XV-wiecznych pawężach przechowywanych w Muzeum Valeria w Szwajcarii (Pfaff et al. 1981, s. 97-98).

⁶¹ Święty Krzysztof według wierzeń ludowych miał być początkowo istotą potworną – kynokefaliczną, która otrzymała dopiero łaskę od Boga w postaci daru ludzkiej mowy. Chryst, który przemienił okrutnego ludożercę Reprobasa w św. Krzysztofa, uczynił go też nieśmiertelnym, jak wszystkich pozostałych Chrześcijan. Związek między sakramentem chrztu a rytualnym obmywaniem ciała umierającego oraz namaszczeniem miał w tym wypadku istotne znaczenie dla kultu św. Krzysztofa jako patrona zabezpieczającego przed śmiercią nagłą, pozbawioną sakramentów i zamykającą drogę do życia wiecznego (Kirschbaum 2004, t. 5, s. 497).

tof był ponadto patronem obwarowań i chronił przed strzałami (Kirschbaum 2004, t. 5, s. 498). Prawdopodobnie przesady te należałoby traktować jako główny powód malowania wizerunku św. Krzysztofa na rewersie tarczy. Miał on ochraniać przede wszystkim jej właściciela, w przeciwieństwie do podobizn świętych „komunalnych”, którzy pojawiają się na zewnętrznej – oficjalnej stronie omawianego elementu uzbrojenia. Jednym z najstarszych przykładów tarcz z przedstawieniem św. Krzysztofa namalowanym od wewnątrz jest XIV-wieczna pawęż z dawnego ratusza w Erfurcie, przechowywana w Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze (ryc. 79)⁶². Inne okazy z tej kolekcji ozdobiły analogicznymi podobiznami świętego (Dean 1923, s. 13). Stanowią one świadectwo upowszechniania się niektórych elementów obyczajowości rycerskiej między przedstawicielami niższych stanów. Recepja kultury elitarnej następowała wśród zamożnych rodzin patrycjuszowskich, przenosząc się następnie na coraz szersze kręgi społeczeństwa średniowiecznego. Jednym z dowodów na kopiowanie przez mieszczan stylu życia warstw uprzywilejowanych jest funkcjonowanie np. tzw. Dworów Artusa w miastach hanzeatyckich oraz organizowanie przy ratuszach turniejów, w których uczestniczyli przedstawiciele rodów patrycjuszowskich, a nawet chłopci (por. Chodyński 1994, s. 26-27). Zamożni mieszczaństwo w późnym średniowieczu służyli w czasie kampanii wojennych konno tworząc kopie – podstawowe jednostki taktyczne średniowiecznej konnicy. Ich uzbrojenie bojowe i turniejowe nie różniło się od rycerskiego.

Mieszczańską tarczą turniejową z wizerunkiem św. Krzysztofa namalowanym od wewnątrz (ryc. 80) jest XV-wieczny zabytek z herbem norymberskiego rodu patrycjusza Behaim von Schwarzbach (Nickel 1995a, s. 43). Była ona używana do niebezpiecznego typu turnieju – tzw. gonitwy na ostre (niem. *Rennen*), stąd prawdopodobnie wynikała potrzeba wzmocnienia jej walorów ochronnych za pomocą amuletów.

Oprócz wizerunków świętych, które w przekonaniu ludzi średniowiecza chroniły przed złem, od wewnętrznej strony tarczy malowano emblematy przynoszące szczęście, jak czterolistne koniczyny. Takie znaki udokumentowano na trójkątnej tarczy rycerskiej z lat 1250-1300 należącej do hrabiów z Arnsberg⁶³. Namalowano je *en quinconce* od wewnątrz po prawej stronie, która wymagała dodatkowego zabezpieczenia magicznego. Jeżeli uświadomimy sobie, że uzbrojeniu ochron-

nemu prawej strony sylwetki rycerza średniowiecznego nie poświęcano tyle uwagi co lewej, możemy przypuszczać, że umiejscowienie opisanych znaków nie było przypadkowe.

Przykładem wykorzystania inskrypcji apotropaicznej o charakterze indywidualnym jest skrót IHS (ryc. 81.b) namalowany od wewnątrz pawęzy piechoty z 2. połowy XV w., przechowywanej w zbiorach prywatnych (ryc. 81.a). Monogram Chrystusa występuje tam w towarzystwie dwóch liter dodanych już w okresie nowożytnym. Jest on wpisany w okrąg, przez co całość można interpretować jako przedstawienie świętej hostii (por. dalsza dyskusja na temat wierzeń związanych z hostią). Na oficjalnej stronie zabytku widnieje herb Ołomuńca, gloriola promienista oraz krople krwi. Motywy związane z Chrystusem występują zatem jako element apotropazmu indywidualnego wewnątrz, oraz oficjalnego obok godła miejskiego, na zewnątrz omawianej tarczy.

Najbardziej rozbudowany napis apotropaiczny odnajdziemy na rewersie styryjskiej tarczy turniejowej z ostatniej ćwierci XV w., należącej do Caspara von Aspach⁶⁴ (ryc. 82). Inskrypcja namalowana tam minuskułą gotycką brzmi: *Jesus autem transiens per medium illorum ibat Irruat super eos formido et pavor in magnitudine Brachii tui, Domine, Fiant immobiles, quasi Lapis, donec pertranseat populus tuus iste, quem possedisti*. Składa się ona z cytatu z Ewangelii według św. Łukasza (4:30) (<http://www.nonpossumus.pl/ps/>): On jednak przeszedłszy pośród nich oddalił się oraz fragmentu z Księgi Wyjścia (15:16): *Niech padnie na nie strach i lękanie w wielkości ramienia Twego: niech się staną nieruchomi jako kamień, aż przejdzie lud Twój, Panie, aż przejdzie lud Twój ten, których otrzymał*. (<http://www.madel.jezuici.pl/biblia/Wj.html>). Znaczenie tych słów, traktowanych w średniowieczu jak zaklęcie, wyjaśniono w opisie Ziemi Świętej autorstwa XIV-wiecznego erudyty znanego pod imieniem Jan z Maundeville⁶⁵ (alternatywnie:

⁶⁴ Zabytek przechowywany jest w Bayerisches Nationalmuseum w Monachium (nr. inw. W 314).

⁶⁵ Analizując tekst, który miał być relacją z podróży autora po dalekich krajach, uczeni doszli do wniosku, że jest on dziełem synkretycznym, mistyfikacją, która powstała w oparciu o studiowanie ksiąg i zbieranie relacji innych podróżników, nie zaś na podstawie doświadczeń jego twórcy (Tobienne 2016, s. X). Prawdopodobnie rycerz John Mandeville nie istniał, lecz był to jedynie pseudonim autora dzienników z rękomej podróży – traktowanych czasem jako średniowieczna powieść podróżnicza (tamże, s. IX-X). Nie obniża to wszakże w najmniejszym stopniu jej wartości źródłowej dla naszej dyskusji, gdyż przytaczane cytaty funkcjonowały w obyczajowości średniowiecznej, a wyjaśnienie ich znaczenia przez średniowiecznego autora jest tutaj niezwykle cenne.

⁶² Nr inw. W1701

⁶³ Tarcza znajdująca się kiedyś w kościele św. Elżbiety w Marburgu, obecnie przechowywana jest w tamtejszym muzeum uniwersyteckim.

Mandeville). Aby w pełni zrozumieć ich sens, warto przytoczyć cały fragment tej relacji: *2 mile od Nazaret jest miasto Sefor, przy drodze prowadzącej z Nazareth do Akki. Pół mili od Nazaret znajduje się „skok naszego Pana”, gdyż w tym miejscu Żydzi zaprowadzili Chrystusa na wysoką skałę i chcieli go z niej zepchnąć i zabić, lecz on przeszedł między nimi i wskoczył na sąsiednią skałę, na której do dzisiaj widoczne są odciski jego stóp. Dlatego ludzie będący w podróży i obawiający się złodziei i wrogów zwykli mawiać: „Jesus autem transiens per medium illorum ibat” na pamiątkę ucieczki Chrystusa przed okrucieństwem Żydów w bezpieczne miejsce aby także mówiący te słowa uszli przed złodziejami. Potem ludzie wymawiają dwa wersy z Psalterza – trzykrotnie: *Irruat super eos formido et pavor in magnitudine Brachii tui, Domine, Fiant immobiles, quasi Lapis, donec per-**

transeat populus tuus, Domine; donec pertranseat populus tuus iste, quem possedisti. Wtedy oni (wymawiający zakłęcie - LM) *mogą przejść bezpiecznie* (Maundeville 1848, s. 185). W przypadku tarczy Caspara von Aspach mielibyśmy do czynienia z apotropaizmem o charakterze indywidualnym, być może związanym z obyczajowością pielgrzymkowo-krucjatową. Zakłęcie miało zasadniczo chronić przed przemocą pogan i złodziejami. Malowanie awersu omawianej tarczy, charakterystyczne dla okazów turniejowych i odnoszące się do miłości dwornej, omówiono w innym miejscu. Trudno byłoby wskazać na relację pomiędzy programem zdobienia awersu i rewersu tego zabytku. Inskrypcja znajdująca się od wewnątrz znana jest z elementów uzbrojenia ochronnego, najwcześniej datowanego na XIV w. (por. dyskusja na temat uzbrojenia ochronnego).

2. Emblematy na oficjalnej stronie tarczy. Herb i odznaka

Rycerz średniowieczny dysponował co najmniej trzema rodzajami tarcz, używanymi zależnie od sytuacji. Na zewnętrznej powierzchni tarczy tzw. wojennej widniało godło rodu reprezentowanego przez właściciela. Inaczej uzbrojony był rycerz w podróży, podczas której posługiwał się tzw. tarczą pokoju, ozdobioną najczęściej indywidualnym emblematem związanym z jakimś ważnym wydarzeniem w jego życiu lub heroicznym czynem,

którego dokonał. Trzeci rodzaj tarczy miał charakter ceremonialny i stanowił zazwyczaj element *uzbrojenia do miłości*, czyli do turnieju, w którym najważniejsze było podbicie serc dam zgromadzonych na widowni. One też zazwyczaj decydowały kto jest zwycięzcą w takich zmaganiach, gdyż w turnieju nie było rzeczą najważniejszą, kto jest najsprawniejszym wojownikiem, tylko kto najdzielniej walczył według opinii sędziów i dam.

A. Godła heraldyczne

Właściwe godła heraldyczne pojawiają się dopiero około połowy XII w., kiedy z powodu ewolucji hełmu garnczkowego, maskującego skutecznie twarz rycerza, zaistniała potrzeba umieszczania na tarczy, hełmie i jace znaków identyfikacyjnych. Anonimowość w walce dla wysoce indywidualistycznej kultury rycerskiej była nie do przyjęcia. Powszechnie przyjmuje się, że najwcześniejszym dowodem stosowania heraldyki w średniowieczu jest emaliowana płyta nagrobna Gotfryda Plantageneta († 1151), zamówiona przez jego żonę około 1160 r. (Pastoureau 2006, 241-242). Dokładne jej datowanie pozostaje przedmiotem toczącej się dyskusji (tamże). Klasyczny kształt tarczy migdałowej utrzymuje się do końca XII w. W drugiej połowie tego stulecia spotykamy na takich okazach indywidualne i urzędowe godła heraldyczne (Nickel 1958, s. 20). Na miniaturach rękopisu *Liber ad honorem Augusti...* z 1196, autorstwa Petra de Ebulo (1994), tarcze migdałowe zdobione są wymienionymi odmianami godeł (ryc. 83.a,b).

Heraldyka nie była wyłącznie domeną stanu rycerskiego. Od 1. poł. XIII w. godłami heraldycznymi posługiwali się mieszczaństwo, a w niektórych rejonach Europy, jak Normandia, Flandria i południowa Anglia, nawet chłopcy (Pastoureau 2006, s. 247).

Herby opisywano przede wszystkim w języku miejscowym, co świadczy, że nomenklatura heraldyczna powstała raczej w środowisku wojskowym, a nie akademickim czy kościelnym, gdzie królowała łacina. Heroldowie określając tynktury heraldyczne oraz godła używali zapożyczeń z dziedziny weksylologii. Opis proporcja byłby w tym przypadku pierwotny w stosunku do opisu herbu, co znajduje potwierdzenie w starofrancuskiej terminologii heraldycznej, w której cały szereg określił dotyczy tekstyliów.

Około 20% zachodnioeuropejskich figur heraldycznych to tzw. godła mówiące lub śpiewające – tworzące grę słów z nazwiskiem właściciela herbu. Przykładowo na XV-wiecznej tarczy turniejowej z przedstawieniami

herbów małżeństwa norymberskich patrycjusz z rodów Igelbrecht i Ketzell obydwaj godła są śpiewające. Emblemata należące do rodu Igelbrecht to jeź, kojarzony z jego niemieckim określeniem: *Igel*. Ketzell ma z kolei w herbie małpę z rodziny makakowatych nazywaną po niemiecku *Meerkatze* – zwierzę, które pochodzi z morza i wspina się po drzewach jak kot (Nickel 1995a, s. 38).

W heraldyce zachodnioeuropejskiej podstawowym rodzajem godła heraldycznego mógł posługiwać się jedynie najstarszy i najbardziej zasłużony przedstawiciel rodu. Wszyscy młodsi bracia i dalsi krewni musieli stosować tzw. uszczerbienia – dodawać niewielkie detale do oryginalnej wersji herbu lub zmieniać jego tynktury, aby odróżnić się od najbardziej utytułowanego krewnego.

Godło heraldyczne reprezentujące ród umieszczano przede wszystkim na tarczy najbardziej oficjalnej – używanej na wojnie. Rycerskie tarcze heraldyczne mają dosyć anonimowy charakter. Przedstawiają rodowy emblemat, namalowany według surowych reguł heraldycznych, nie mówiąc zazwyczaj wiele o właścicielu, lecz raczej o legendarnym protoplaście rodu, który otrzymał godło wykazując się odwagą na turnieju lub na wojnie (por. Dalimil 2011, s. 75, 97, 131). Dla naszej dyskusji dalece ważniejsze są akcenty osobiste obecne w dekoracji tarcz, które odzwierciedlają mentalność człowieka średniowiecznego.

a. Heraldyka oraz magia ludowa. Tarcza a klejnot hełmowy

Na oficjalnej stronie tarczy unikano zazwyczaj przedstawienia figur heraldycznych nacechowanych negatywnie. Klejnoty hełmowe, odznaczają się większą swobodą wyobrażeń, zakorzenionych w kulturze ludowej średniowiecza. Występowanie wśród nich całego bestiariusza niepokojących i nie zawsze pozytywnie kojarzonych istot można wytłumaczyć przetrwaniem w głąb późnego średniowiecza elementów przedchrześcijańskiego apotropaizmu. To czego w średniowieczu obawiano się umieścić na tarczy często przedstawiano nad hełmem (Pastoureau 2006, s. 265-266). Późnośredniowieczny klejnot odwoływał się do zwierzęcości (tamże). Możemy przypuszczać, że ta cecha upodabnia go pod względem funkcji do opisanych emblematów w formie dzików na hełmach z VI i VII w. Apotropaizm zwierzęco-pogański późnośredniowiecznych klejnotów hełmowych (por. Kiersnowski 1990, s. 34) mógłby stanowić poszukiwany przez badaczy element dawnej tradycji łączącej okazy wczesnośredniowieczne z tymi, które po raz pierwszy pojawiły się w XII w. Zdaniem

M. Pastoureau (2006, s. 263) klejnot pełnił rolę maski ukrywającej początkowo tożsamość wojownika, dzięki czemu rycerz mógł być w pierwszej kolejności identyfikowany z rodem. Badacz ten wskazał na odmienności regionalne w rozłożeniu akcentów na indywidualny i totemiczny charakter omawianej ozdoby hełmu. W XIII w., w krajach niemieckojęzycznych większość klejnotów była emblematami rodów rycerskich, podczas gdy we Francji, Anglii i Szkocji, na obszarach o dłuższej tradycji heraldycznej, klejnoty częściej zmieniano zależnie od upodobania z turnieju na turniej podkreślając ich indywidualny charakter (Pastoureau 2006, s. 267). Na Wyspach Brytyjskich oraz w krajach romańskich dopiero w XIV w. zaczęto powszechnie używać klejnotów obejmujących rodzinę (tamże).

Godło na tarczy powtarza około 40% klejnotów hełmowych znanych z ikonografii (Pastoureau 2006, s. 265). Mimo wszystko jest to niewielka liczba okazów, które genetycznie były emblematami rodowymi, a nie indywidualnymi. Nieliczne klejnoty, które dotrwały do naszych czasów (Thomas, Gamber 1976, s. 38), mają znaczenie heraldyczne i rodowe. Wykonywano je przede wszystkim z modelowanego, utwardzonego pergaminu pokrytego gipsem i farbą. Odpowiednim materiałem do wytwarzania klejnotów był też fiszbin (Pastoureau 2006, s. 263; Moffat i inni 2008, s. 209). Umieszczano je na hełmach garnczkowych, funkcjonujących jako okazy bojowe od końca XII w. do około połowy XIV w. Same hełmy malowano czasem w tynktury heraldyczne, jak dowodzą tego XIII-wieczne miniatury z iluminowanych kodeksów (von Suttner 1878, s. 11, ryc. 11). Klejnotem, który zachował się razem z oryginalnym hełmem jest zabytek z około 1350 r. przechowywany w Kunsthistorisches Museum we Wiedniu. Należał on najprawdopodobniej do rycerza austriackiego Alberta von Prankh (ryc. 84.a,c), którego przedstawiono na pieczęci z tego samego czasu w identycznym hełmie (Thomas, Gamber 1976, s. 38). Klejnot ma formę dwóch wydatnych rogów. Niewiele różni się od niego okaz należący do Ulricha IV von Matsch (ryc. 84.b), datowany na lata 1350-1375 (Scalini 1996, s. 190), z zamku Churburg w Tyrolu. Z tego samego okresu pochodzi hełm Czarnego Księcia z klejnotem w kształcie lwa (ryc. 85.a), zawieszony nad jego grobem w katedrze Canterbury (Southwick 2006, s. 31). Kiedyś uważano, że był to egzemplarz wykonany specjalnie na potrzeby ceremonii pogrzebowej. Ślady powstałe na powierzchni hełmu w wyniku cięć i uderzeń świadczą jednak, że książę Walii używał go przed śmiercią w 1376 r. (Oakeshott 1988, s. 21; Southwick 2006, s. 28). Znaczenie heraldyczne ma też inny klejnot hełmowy, w formie smoka, związany z domem aragońskim

(ryc. 85.b), przechowywany obecnie w Armeria Real w Madrycie. Zabytek ten, pochodzący z 1. połowy XV w., używany był w uroczystej procesji podczas tzw. święta sztandaru upamiętniającego odbicie Palma de Mallorca z rąk Muzułmanów w XIII w. (del Campo 2000, s. 31). Smok ma w tym wypadku charakter triumfalny, traktowany jako rodzaj trofeum – bestii ujarzmionej, która po pokonaniu służy zwycięzcom do porażenia wrogów. Emblemat związany jest z patronem Aragonii św. Jerzym, który miał dopomagać Aragończykom w ważniejszych bitwach z niewiernymi. Oprócz funkcji heraldycznej miałobyśmy do czynienia z pierwotną w stosunku do niej rolą apotropaiczną omawianego emblematu. Bardzo podobny do niego klejnot hełmowy przedstawiający smoka z Muzeum Bardini we Florencji (nr inw. 627) jest datowany nieco wcześniej, na lata 1380-1400 (Boccia 1973, s. 208, ryc. 21).

Klejnoty z XV w. montowano na ceremonialnych hełmach i często wykonywano z metalu. Zachowane egzemplarze powstały na terenie Włoch (ryc. 86.a-c). Okaz z Kunsthistorisches Museum we Wiedniu (nr inw. A.127), wykonany około 1460 r. (ryc. 81a), legendą związany jest z księciem Albanii Jerzym Kastriotą – Skanderbergiem (Thomas, Gamber 1976, s. 60-61). Emblemat wieńczący ten egzemplarz to naturalistyczna głowa kozła.

Złoczonego gryfa z XV w. wykonanego podobną techniką (ryc. 86.b) zamontowano na o 100 lat późniejszym szturmaku ze zbiorów Muzeum Bargello we Florencji (Blair, Boccia 1982, s. 10). Inny klejnot hełmu

w kształcie hydry (ryc.86.c) należał do Ludwika Gonzagi, Margrabiego Mantui (1414-1478)⁶⁶.

Klejnoty zdobiły przede wszystkim hełmy turniejowe, choć niektóre odmiany wykonane z trwałszych materiałów mogły być też używane na wojnie. Pierwotne znaczenie i pochodzenie istot spotykanych wśród tych emblematów, nawet jeżeli pełniły funkcję ściśle heraldyczną, wiązało się z apotropaizmem, jak w przypadku klejnotu aragońskiego.

Dosyć odosobnionym przykładem tarczy z wizerunkiem bestii o niejednoznacznej symbolice⁶⁷, raczej zarezerwowanej dla klejnotów hełmowych, jest lekka pawęż z kolekcji Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (nr inw. 26.25.3). Przedstawiono na niej panterę z obłokiem wychodzącym z pyska. Według bestiariuszy pantera to symbol narodu żydowskiego odznaczającego się zmiennymi poruszeniami umysłu i ducha (Kobielus 2002, s. 247). Kot ten miał podobno czarować melodią swego głosu oraz słodkim oddechem inne zwierzęta (tamże s. 248). Słodki obłok przedstawiony na omawianej tarczy interpretuje się jako zdradziecki sposób pantery na wabienie swoich ofiar przed pożarciem (Nickel 1995a, s. 36).

Występowanie dosyć niespotykanego przedstawienia na tarczy można tłumaczyć ogólną tendencją związaną z rozluźnieniem pod koniec XIV w. sztywnych reguł panujących w heraldyce. Na tarczach ceremonialnych i turniejowych charakteryzujących się czworokątną lub owalną formą pojawiają się przedstawienia herbu właściciela w całości, razem z hełmem i klejnotem.

3. Odznaki na tarczach

A. Odznaki osobiste

Zwyczaj używania w średniowieczu tarczy wojennej z przedstawieniem herbu rodowego oraz tarczy pokojowej zdobionej osobistym emblematem właściciela (ryc. 87.a-b) potwierdzony jest w przypadku uzbrojenia, które zawieszono nad grobem Edwarda, księcia Walii (†1376), w katedrze Canterbury (Oakeshott 1988, s. 21). Indywidualnym emblematem Czarnego Księcia (ryc. 87.a) były 3 strusie pióra z przepaską, na której wypisano motto *Ich Dien* (niem. służę). Prawdopodobnie strusie pióra jako emblemat rodziny królewskiej pojawiły się po raz pierwszy w Anglii podczas zaślubin Filipy de Hainault i Edwarda III. Dlatego niektórzy uważają, że Edward, książę Walii, odziedziczył tę odznakę po swojej matce. E. Cobham Brewer (1894, s. 1474) w swoim *Dictionary of Phrase and Fable*

pod hasłem *Ich Dien* przedstawia dwie teorie o genezie dewizy. Jedna wiąże się z obietnicą króla angielskiego Edwarda I, że da Walijszykom księcia, który nie zna słowa po angielsku. Kiedy urodził mu się syn Edward z Carnavon miał on przedstawić go walijskiemu zgromadzeniu mówiąc po walijsku *Eich dyn* (oto człowiek). Inna hipoteza głosi, że Czarny Książę skopiował dewizę od poległego w bitwie pod Crécy Jana Luksemburskiego jako oznakę skromności oraz tego, że służy swemu

⁶⁶ Zabytek przechowywany jest w Kunsthistorisches Museum we Wiedniu (nr inw. 2126).

⁶⁷ W bestiariach odnajdziemy porównanie pantery do Chrystusa. Występuje ona też jako symbol łagodności, ale też dzikości i pożądlivosti (Kobielus 2002, s. 247-249).

ojcu – królowi Edwardowi III (tamże). Miał on też podobno zabrać strusie pióra z hełmu władcy czeskiego. Wiarygodność tej opowieści, znanej z czasów późniejszych niż bitwa, została podważona (por. Iwańczak 2012, s. 299). Wskazano na brak źródeł potwierdzających używanie omawianej dewizy przez Luksemburczyka oraz na przedstawienia tego władcy w sztuce, które ukazują go w hełmie zdobionym piórami sępimi odziedziczonymi po Przemyslidach a nie strusimi (tamże).

W połączeniu z dewizą osobista odznaka księcia Walii (ryc. 87.c) mogła mieć wszakże związek z uzyskaniem przez niego ostróg i pasa rycerskiego po jednej z najważniejszych bitew Wojny Stuletniej w 1346 r. Strusie pióra oznaczały bowiem triumf. Ponadto funkcjonowały już wcześniej jako emblemat w rodzinie księcia.

Praktyka umieszczania na tarczy osobistych odznak przez rycerzy znana jest z literatury rycerskiej. Anonimowy autor angielskiego XIV-wiecznego poematu *Sir Gawain and the Green Knight* znaczny fragment poświęcił opisowi tarczy tytułowego bohatera – pana Gawena (Loomis (red.) 1948, s. 172) Widniał na niej złoty pentagram na czerwonym tle, który był odznaką,

a nie godłem heraldycznym (Nickel 1995, s. 14). W średniowieczu ów symbol miał znaczenie apotropaiczne (por. dyskusja na temat mieczy), lecz we wspomnianym opisie akcent raczej położono na jego związek z cechami charakteru tytułowej postaci. Autor poematu określił pentagram pieczęcią Salomona, znakiem prawdy, który „Anglicy nazywają – nieskończonym węzłem” (Loomis (red.) 1948, s. 172). Według poety pięć ramion gwiazdy symbolizowało pięć rycerskich cnót pana Gawena (wyrozumiałość, miłość do przyjaciół, kurtuazję, czystość oraz miłosierdzie), jego pięć zmysłów, zręczność pięciu palców dłoni, która nigdy go nie zawiodła oraz cześć jaką oddawał pięciu ranom Chrystusa (tamże). Tarcza pana Gawena broniła go przed grotami i mieczami, lecz dzięki wymalowanym na niej talizmanom stanowiła także osłonę przed pokusami w sensie duchowym. Duszy Gawena bronił mistyczny pentagram wymalowany na awersie tarczy, będący jednocześnie jego osobistą odznaką. O moralnych standardach jakie musiał spełniać rycerz doskonały przypominał mu natomiast wspomniany wizerunek Najświętszej Maryi Panny, namalowany wewnątrz tarczy.

B. Odznaki stowarzyszeniowe

Oficjalne „badge”, w przeciwieństwie do indywidualnych, oznaczały np. przynależność do określonego stowarzyszenia rycerskiego. Węgierską tarczę z *Kunsthistorisches Museum* we Wiedniu (nr inw. A 282), datowaną na 1490 r., ozdobił takim emblematem. Na jej złoczonej powierzchni zewnętrznej widnieje krzyż św. Andrzeja z krzesiwami, stanowiący godło Burgundii. Obok namalowano order złotego runa oraz dewizę: *halt mass i(n) alln dingn* przyjętą przez zakon umiaru (*Mäßigkeitsorden*), założony przez cesarza Maksymiliana I (ryc. 88).

Order złotego runa przejęty został przez Habsburgów z Burgundii. Założycielem zakonu, którego członkowie nosili tę odznakę był książę burgundzki Fi-

lip III Dobry (Campbell 2009, s. 100). Za czasów habsburskich order stał się emblematem rycerzy walczących w imię wiary rzymsko-katolickiej z heretykami i poganami. W każdym przypadku był to znak podkreślający lojalność wobec władcy.

Podobne orderzy bardziej egalitarnych i mniejszych stowarzyszeń rycerskich występowały na tarczach kommemoratywnych – pogrzebowych, które zawieszano w kościołach, gdzie na ogół znajdował się ołtarz fundowany przez członków takiej organizacji. Tarcze z orderem *Rittergesellschaft zu Unserer Lieben Frau zum Schwan* zachowały się w *Schwanritterkapelle* kościoła św. Gumperta w Ansbach (ryc. 89.a-b). Są one datowane na XV/XVI w. (Kobler 2009, s. 109-110, ryc. 5,6).

C. Odznaki świadczące o lojalności

Innym rodzajem odznak są monogramy władców zdobiące pawężę z XV w. Były one świadectwem lojalności wobec władcy. Na niektórych zachowanych egzemplarzach wymalowano np. inicjał króla Władysława Jagiellończyka (Denkstein 1965, s. 165). Tarcze pochodzące z wrocławskiego arsenału mikołajskiego ozdobił literą W (ryc. 90). Niektórzy badacze byli sceptyczni co do związku inicjału z Wrocławiem, wskazując na dysonans w dekoracji tych zabytków pomiędzy dewocyjnymi inskrypcjami w języku nie-

mieckim a monogramem zapożyczonym z „polskiej” nazwy miasta (Denkstein 1965, s. 183). Stwierdzono, że litera W zdobiąca wrocławskie pawężę oznacza któregoś z XV-wiecznych wrocławskich władców (tamże). Wątpliwości w przypadku takiej hipotezy budzi jednak występowanie monogramu W, odnoszącego się do pierwotnej nazwy miasta w cesarskim herbie Wrocławia. Herb ten nadano w 1530 r. (por. Goliński 1997, s. 82), czyli w okresie kiedy wpływy niemieckie najsilniej zaznaczyły się na Śląsku. Istnieją ponadto dowody

na funkcjonowanie litery W jako skrótu nazwy Wrocław na przedmiotach wyprodukowanych przez miejskich rzemieślników już w późnym średniowieczu (por. Wachowski, Witkowski 2003, s. 204, ryc. 1c). Wobec przytoczonych argumentów należałoby poważnie jednak liczyć się z możliwością, że monogram „W” miał w przypadku wrocławskich pawęży znaczenie heraldyczne, nie związane z inicjałem władcy. Pełnił on jednak analogiczną funkcję, gdyż stanowił oznakę lojalności zbrojnego wobec rady miejskiej Wrocławia, podobnie jak monogram władcy umieszczony na tarczy był symbolem wierności wobec króla czy księcia.

Problemów interpretacyjnych przysparza litera S zdobiąca jedną z pawęży wrocławskich (ryc. 85a). Istnieje teoria o związku inicjału z cesarzem Zygmuntem Luksemburskim, która opiera się o analizę towarzyszących mu emblematów. Tarcza z czerwonym krzyżem zdobiąca omawianą pawęż mogłaby odwoływać się do krucjaty antyhusyckiej. Korona nad inicjałem oraz strusie pióra mogą ewentualnie symbolizować króla Zygmunta. Jednoznacznie nie wyjaśniono jednak symboliki złączonych rąk, które obejmują literę S, oraz dlaczego górna część dekoracji z tarczą krzyżowców, koroną i monogramem W oddzielona jest poprzecznym pasem

od omawianego monogramu. Inna pawęż z S (ryc.91) umieszczonym w dolnej części na łuskowym tle, zamówiona u rzemieślników z czeskiego Chotumova do arsenału miasta Zwickau w 1441 r., pochodzi z kolekcji Karola Ottona Kretzschmar von Kienbusch w Nowym Jorku (Nickel 1968, s. 72-73, ryc. 24). Oznaka S w XV w. była traktowana jako emblemat świadczący o wierności jakiemuś stronnictwu lub suwerenowi i rozwijana w napis *Souverayne* (Suweren) lub *Souvenez de moi* (Pamiętaj o mnie) (Campbell 2009, s. 101). Naszyjniki złożone z liter S oraz odznaki z tym inicjałem nosili np. stronnicy i przedstawiciele domu Lancasterów w Anglii od XIV w. (tamże). Być może symbol S na pawęży wrocławskiej byłby w tym przypadku wieloznaczny. Odnosiłby się on do wierności Wrocławian wobec korony cesarskiej, miasta oraz idei krucjaty antyheretyckiej, którą rozpoczęto za panowania Zygmunta Luksemburskiego. Należy jednak zaznaczyć, że tarczę pomalowano raczej w 2. połowie XV w, a więc po śmierci tego władcy. Ponadto litera S, zwłaszcza w zestawieniu z motywem złączonych rąk, zdaje się mieć też silny związek ze sferą miłości dwornej (por. dyskusja na temat ostróg). Wierność wobec damy serca była wszakże bardzo często porównywana do wierności wobec suwerena.

4. Emblematy związane z tzw. miłością dworną

Odznaki oddania damie swego serca przypinano do tarczy, hełmu lub innego elementu uzbrojenia ochronnego. W poemacie *Erec*, Hartmanna von Aue (1982, s. 56) tytułowy bohater przygotowując się do turnieju miał na jednej z kilku tarcz wymalowany od wewnątrz portret wielbionej przez siebie damy⁶⁸. Jako godło na awersie tarczy miał Erek, tzw. *mouwe* – oddarty rękaw damskiej sukni (tamże), oznaczający, że znajduje się on w służbie miłości (niem. *Minnedienst*)⁶⁹ (Bumke 1992, s. 219).

⁶⁸ W opisie wyraźnie zaznaczone jest, że portret damy znajduje się w górnej części tarczy od wewnątrz – w miejscu, które rycerz miał stałe przed oczami nacierając kopią.

⁶⁹ Oddarcie rękawa sukni (tzw. *Mewe*) przez damę i podarowanie go rycerzowi przed turniejem uznawano za dowód wyjątkowej łaski (por. Nickel 1995, s. 9). Uważano ponadto, że noszenie takiego rękawa przez rycerza, przydawało damie szczególnej godności. Lancelot z Jeziora, który znany był z niechęci do występowania w szrankach z podobnymi do wodami lojalności, wyróżnił jednak damę Elaine z Astolat, przymocowując do swego hełmu szkarlatny rękaw jej sukni (Malory 1920, s. 370). Wydarzenie to stało się przyczyną gniewu Ginewry, która później nakazała Lancelotowi podczas turnieju noszenie swego rękawa, który był jednak sporządzony ze złotogłowiu (tamże, s. 396).

W katalońskim utworze *Tirant lo Blanc* autorstwa Joanota Martorella rycerz Tirant porosił adorowaną przez siebie księżniczkę Carmesinę o podobny dowód życzliwości w postaci pończochy. Otrzymałszy tę część garderoby ozdobił ją złotem i klejnotami. Następnie rycerz wystąpił do turnieju chroniony w całości zbroją z wyjątkiem prawej nogi, na którą naciągnął jedynie pończochę Carmesiny. Klejnot w kształcie św. Grała (sic!) Tirant ozdobił ukradzionym w przeddzień turnieju grzebieniem, którym księżniczka czesała swe złote włosy (Nickel 1995, s. 15). Podarunki miłosne przypinane do elementów uzbrojenia ochronnego nie były wyłącznie fikcją literacką. W XV-wiecznej kronice kastylijskiej don Alvaro de Luna czytamy, że młodzieńcy ruszający na wojnę mieli w zwyczaju przypinanie biżuterii i odznak otrzymanych od dam swego serca do klejnotów hełmowych (Calvert 1907, s. 51).

Dowodami miłości w średniowieczu obdarowywali się nie tylko kochankowie. Zdarzało się, że rycerz otrzymywał taki dar od innego rycerza. Po bitwie pod Calais w 1350 r. król Anglii Edward III posłał wieniec z pereł pojmanemu Francuzowi Eustachemu de Ribemont, jako najwspanialszemu wojownikowi tego dnia z *bląganiem*, aby nosił ten podarunek jako dowód miłości do władcy (Camille 1998, s. 37).

Warto w tym miejscu wspomnieć, że na rewersie XIII-wiecznej tarczy landgraфа Turynii Konrada II sprzed 1240 r., widniała fragmentarycznie zachowana scena miłosna. Na złotym tle namalowano rycerza z herbem landgraфа, stojącą przed nim damę w czerwonej szacie oraz kwitnący krzew różany (Warnecke 1884, s. 11-12; Hefner-Alteneck 1969, s. 10-11, tabl.10) (ryc. 92). Niestety malowidło to zniszczono w 2. połowie XIX w. podczas bezmyślnej naprawy polegającej na powtórным przytwierdzeniu gwoździami odlepięego godła heraldycznego (Warnecke 1884, s. 11). W innej partii dekoracji wewnętrznej przedstawiono walkę turniejową z udziałem jeźdźca w jace na wierzchołcu okrytym kropierzem w srebrno czerwone pasy – barwy właściciela tarczy (Nickel 1958, s. 30-31).

Tarczę rycerską jako prorocstwo nieszczęśliwej miłości pokazała Pani Jeziora królowej Ginewrze. Namalowana na niej para kochanków była wtedy rozdzielona. Połączenie ich na tarczy nastąpiło dopiero po skonsumowaniu uczucia przez królową i wiarołomnego Lancelota. Moment ten uwieczniono na freskach z około 1400 r. zdobiących wieżę rycerską w Frugarolo na terenie Włoch (por. Castelnovo E. (red.) 1999) (ryc. 93.a)⁷⁰.

Symbolika miłości dwornej pojawia się przede wszystkim na tarczach ceremonialnych i turniejowych. Wiąże się z nią najprawdopodobniej przedstawienie damy z wieńcem z kwiatów na głowie, namalowanej na styryjskiej tarczy Caspara von Aspach z około 1480 r. (ryc. 93.b) przechowywanej w Bayerisches Nationalmuseum w Monachium (nr. inw. W 314). Jednym z najbardziej interesujących przykładów omawianego uzbrojenia jest XV –wieczny zabytek z Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (ryc. 94.a) (nr inw. 25.26.5). Tarcza ta używana podczas turniejów była w średniowieczu trzykrotnie przemalowywana (ryc. 94.b). Ujawniona na podstawie badań rentgenowskich skomplikowana stratygrafia jej dekoracji malarskiej mogła wynikać z faktu, że wielokrotnie przechodziła ona z rąk do rąk jako trofeum turniejowe (Nickel 1995a, s. 42). Najstarsze i najbardziej wysmakowane pod względem artystycznym zdobienia tej tarczy wykonano za pomocą wielobarwnej emalii nadającej całemu rysunkowi trójwymiarowość. Istotnym elementem pierwotnej dekoracji jest letni kwiat – mikołajek (łac.

Eryngium campestre), którego symbolika w średniowieczu wiązała się między innymi z miłością i wiernością (ryc. 94.b). W języku niemieckim ten związek wyrażono w nazwie kwiatu: *Mannestreu* – *wierność męża* lub *wierna mężowi*. Analogiczną wymowę może mieć gałązka mikołajka w ręku Albrechta Dürera na autoporciecie (ryc. 94.c) namalowanym przez niego w 1493 r. (Nickel 1995a, s. 41) choć jest to przedmiotem dyskusji wśród badaczy⁷¹.

Oprócz mikołajka z pierwotnej dekoracji udało się udokumentować banderolę z trzykrotnie powtórzonymi literami W, interpretowanymi przez badaczy jako skrót dewizy *Werd Was Will* (Nickel 1995a, s. 41). Jedna z młodszych warstw malarskich przedstawia dwie tarcze z herbami norymberskich rodów patrycjuszowskich Ketzel i Koler. Wiadomo z dokumentów miejskich, że niejaki Lucas Ketzel w 1467 r. poślubił Magdalenę Koler. Z nimi należałoby omawianą dekorację identyfikować. Nie możemy mieć pewności, czy tarczę ozdobiono herbami małżonków w związku z ceremonią zaślubin, czy dla upamiętnienia pary po śmierci. Wydaje się jednak, że pogrzebowy charakter tarcza uzyskała dopiero w okresie nowożytnym po jej ostatecznym przemalowaniu i ozdobieniu herbem rodziny Behaim von Schwarzbach. Wtedy też zawisła w kościele nad grobem należącym do przedstawiciela tego patrycjuszowskiego rodu. Istnieją wszakże informacje, że w XVI w. podczas remontów świątyni norymberskich niektóre tarcze średniowieczne zdjęto znad grobów, sprzedano, a następnie po przemalowaniu wykorzystano do tego samego celu (Nickel 1995a, s. 48). Jakakolwiek byłaby funkcja omawianej dekoracji należy podkreślić, że malowanie herbów pary małżeńskiej na tarczach turniejowych, a więc uzbrojeniu rycerskim „do miłości”, była w XV w. dosyć popularna. Na kolejnej tarczy z Metropolitan Muzeum of Art (nr inw. 25.26.6), ozdobionej pod koniec XVI w. herbem rodu Behaim von Schwarzbach, odkryto starszą warstwę malarską z godłami Henryka Ketzel i Anny Igelbrecht – małżeństwa bogatych mieszczan, żyjących w Norymberdze w 1. połowie XV w. (Nickel 1995a, s. 38).

Związek z „walką w imię miłości” ma oryginalna dekoracja tarczy turniejowej (Metropolitan Museum of Art, nr inw. 25.26.1) z wizerunkiem św. Krzysztofa umieszczonym od wewnątrz. Na awersie widnieje herb

⁷⁰ Tarczę z przedstawieniem króla Artura i Ginewry w złotym polu, na głowach których stał Lancelot, stworzyła w podobnym celu Morgana le Fay. Osobliwe godło miało ujawnić i w pełni uświadomić Arturowi wiarołomną miłość Ginewry i Lancelota. Tarczą tą z polecenia Morgany posługiwał się na turnieju nieświadomy jej znaczenia Tristan (Malory 1925, s. 428-429, 431-432).

⁷¹ Mikołajek uznawany dawniej za jeden z gatunków ostów (por. Fuchs 2001, rozdział 112) miał też wiele innych znaczeń symbolicznych. Łączono go między innymi z pasją Chrystusa, cierpieniem lub grzechem. Ceniono go jako antidotum na truciznę i jad, lekarstwo na problemy z wątrobą i żółdkiem, wywołujące też porost włosów oraz menstruacje u kobiet (tamże).

rycerza z frankońskiego rodu von Gottsmann. Obok przedstawiono damę w zielonej szacie (ryc. 95), która wdzięcznym gestem jedną ręką chwyta labry, w drugiej trzyma banderolę z osobistą dewizą właściciela: *Hab mich als ich bin, [du fa]lsche W[elt]* (Nickel 1995a, s. 46). Podobne wysoce indywidualistyczne inskrypcje znane są z innych okazów turniejowych (ryc. 96)⁷². Dama namalowana na omawianym zabytku może być traktowana jako strażniczka herbu w związku z prastarą tradycją, według której opiekunkami i szafarkami oręża rodowego były kobiety (por. Davidson 1989, s. 21)⁷³. Echa tego zwyczaju odnajdujemy w romansach rycerskich. Izolda zawsze, gdy Tristan wracał z łowów, odbierała mu miecz i łuk. Podobnie postępowała z bronią króla Marka, kiedy witała go w zamku Tyntagel (*Dzieje Tristana...* 1919, s. 112, 128). W *Pieśni o Nibelungach* (1995, s. 235-236, strofy: 1696-1703) pojawia się topos uzbrajania rycerzy ruszających na śmiertelny bój przez damy. Poczytywano to za wielki honor, o czym przekonujemy się z obszernego fragmentu o przekazywaniu broni Burgundom przez żonę margrabiego Rydegiera – Gotelindę (tamże). Aby być uzbrojonym przez damę należało spełniać odpowiednie standardy moralne oraz fizyczne. Przekonuje nas o tym zdarzenie opisane przez T. Malorego (1925, s. 50-53). Na dworze króla Artura przybyła dama z przypasanim mieczem – strażniczka magicznego oręża, którego żadną siłą nie mógł dobyć nikt, poza rycerzem pozbawionym wszelkiej nikczemności, zręcznym, odważnym oraz silnym. Nie zdołał tej sztuki dokonać nawet sam król Artur. Broni dobył ostatecznie ubogi rycerz Balin, uwalniając damę od obciążającego ją jarzma, lecz sprowadzając tym samym na siebie niebezpieczeństwo (tamże). W innym miejscu tej samej wersji powieści arturiańskich mowa jest o tzw. Zielonym Rycerzu dmącym w róg aby przywołać przed pojedynkiem dwie damy, które sprawnie go uzbroiły (tamże, s. 221)⁷⁴.

⁷² Analogiczny pod względem wymowy napis WIE WOL ICH BIN DER VOGEL HAS, NOCH DEN ERFRET MICH DAS oraz wizerunek sowy odnajdujemy na węgierskiej tarczy turniejowej z końca XV w., przechowywanej w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (nr inw. 69.196) (Nickel 1973-74, s. 86).

⁷³ H.E. Davidson (1989, s. 21) podaje szereg przykładów z sag północnych dotyczących uzbrajania młodzieńców (czasem nawet wbrew woli ojca) przez matkę lub seniorkę rodu odpowiedzialną za skarbiec, w którym przechowywano rodowe uzbrojenie. O podobnej tradycji pisał już Tacyt w odniesieniu do obyczajów germańskich (tamże, dyskusja na temat tego fragmentu Germanii).

⁷⁴ Damom powierzano najbardziej uświęconą broń rycerską. Postąpił w ten sposób Lancelot oddając pod opiekę Elaine z Astolat swą tarczę przed turniejem, w którym chciał wystąpić incognito (Malory 1920, s. 370).

W literaturze przedmiotu kładziono dotychczas nacisk jedynie na uzbrajanie przez damę rycerza walczącego w turnieju i będącego w służbie miłości – tzw. *Minnedienst* (por. Müller 1996, s. 147-158). Na podstawie przytoczonych przykładów widzimy jednak, że obdarowanie uzbrojeniem, w tym zwłaszcza tarczą przez damę, nie dotyczyło wyłącznie jej adoratora. Ponadto akt ten odbywał się też przed wyruszeniem na wojnę, a nie tylko przed turniejem. Przejawy prastarej tradycji uzbrajania wojowników przez damy znajdują też swoją manifestację w środowisku mieszczańskim. Namalowana na XV-wiecznej pawęży (ryc. 97) z kolekcji Kaiserburg w Norymberdze (nr inw. W 1563) opiekunka herbu norymberskiej rodziny patrycjuszowskiej Volckamer – mężatka, trzyma godło na „łańcuchu miłości” zakończonym kłódką. Kolor niebieski jej szaty symbolizował w średniowieczu wierność.

Niewiasty wręczające śmiałkowi hełm⁷⁵ oraz tarczę i uzbrajające rycerza „do miłości” są częstym motywem w sztuce średniowiecznej (por. Müller 1996, s. 147-158). Podkreślano w tych scenach, że rycerz walczy w imię damy swego serca i znajduje się całkowicie w jej władzy. Los swój w ręce wybranki powierza rycerz namalowany na flamandzkiej lub burgundzkiej tarczy turniejowej z British Muzeum, datowanej na ostatnią ćwierć XV w. (ryc. 98). Klęcząc przed nią w hołdzie wasalnym mówi: *Vous ou la mort!*, o czym informuje inskrypcja na banderoli (ryc. 99). Za jego plecami czyha śmierć, w nadziei na niekorzystny wyrok wyniosłej damy (ryc. 99). Program ikonograficzny omawianej tarczy doskonale odpowiada wykładni średniowiecznego ideału miłości autorstwa J. Huizingi (1974, s. 101): *Uzewewnętrznienie i spełnienie pożądania zdaje się być niemożliwe i nieosiągalne, toteż zostaje ono zastąpione i zrekompensovane przez bohaterski czyn wyrastający z miłości. Tym samym śmierć staje się niejako alternatywą spełnienia pragnień, zaspokojenie zaś zostaje w ten sposób (...) zapewnione w każdym przypadku.*

Udokumentowany związek wspomnianej już tarczy turniejowej z Metropolitan Muzeum of Art (ryc. 95) z rodem von Gottsmann jest szczególnie interesujący w świetle źródeł pisanych. Wiadomo że niejaki *der goczman* został wymieniony jako członek towarzystwa turniejowego *Furspang von Franken* w kodeksie

⁷⁵ Hełm wręczany przez damę jako wyróżnienie, bywał przedmiotem zażartych sporów między rycerzami. W powieściach arturiańskich powodem walki stał się hełm, który królowa Northgalis oddała Izoldzie, a ta z kolei przekazała Tristanowi (Malory 1920, s. 115). Zazdrość o ten podarunek od damy była powodem walki między kochankiem Northgalis – Berrantem le Apres a rycerzem Dinadanem oraz Tristanem de Lionem (tamże).

sporządzonym w 1459 r. przez herolda Hansa Ingerama dla księcia Albrechta VI Austriackiego. W latach 80. XV w. Wolf von Gottsmann walczył w szrankach jako rycerz należący do bractwa turniejowego o nazwie *lobliche gesellschaft im Eynhorn* (Nickel 1995a, s. 48). Obydwa stowarzyszenia rycerskie miały charakter dewocyjny związany z kultem maryjnym. Szczególną adoracją w przypadku pierwszego z wymienionych bractw cieszył się pas Najświętszej Marii Panny – cenna relikwia подарowana przez cesarza Karola IV nowo powstałemu *Frauenkirche* w Norymberdze (Kobler 2009, s. 108). Sześciokątna zapinka gwiazdzista zdobiąca ten pas i będąca emblematem stowarzyszenia odnosiła się do określenia Matki Boskiej w Biblii jako gwiazdy morskiej (*Stella Maris*), przewodniczki dusz po oceanie świata. Kult pasa Najświętszej Marii Panny mógł też mieć związek z miłością dworną i być kojarzony z nieodłącznym atrybutem bogini Venus. W rycerskiej adoracji NMP trudno rozgraniczyć dewocję od wielbienia damy serca. Idealem dwornej miłości było bowiem uczucie czyste, niespełnione, przynoszące cierpienie – najlepiej do niedostępnej wybranki, często żony seniora. Związek ikonograficznych konwencji w przedstawianiu Marii i Venus mogłyby potwierdzać zmiany w sztuce renesansowej, polegające na zastąpieniu motywów maryjnych wątkami dotyczącymi starożytnej bogini miłości. Venus uznawano w epoce odrodzenia za antyczny odpowiednik idei zbawienia – symbol najwyższych wartości duchowych (Kozakiewiczowa 1984, s. 34). Jej popularność zaznacza się w literaturze i sztuce co najmniej od XIII w., kiedy powstało jedno z najbardziej poczytnych dzieł literackich średniowiecza – *Powieść o Róży* pióra Wilhelma z Lorris i Jana z Meun. Wizerunki Venus na tarczach należą jednak do rzadkości. Wyjątkowa pod tym względem jest XV-wieczna pawęż z Kelvingrove Museum w Glasgow (ryc. 100). Boginię miłości namalowano na niej odważnie jako nagą kobietę z naszyjnikiem koralu, ledwie osłoniętą luźną tkaniną wokół bioder. W lewej ręce Venus dzierży swój atrybut – różę, w prawej banderolę z widocznymi literami A oraz AM. Ujęcie malarskie mogłoby do pewnego stopnia harmonizować z opisem jaki odnajdujemy w *Powieści o Róży*: *Venus postaci jest wspaniałej, zaiste prawa to bogini (...) wystarczy spojrzeć, aby wiedzieć, że nie z klasztoru tu przychodzi* (de Lorris, de Meun 1997, s. 135).

Bogini miłości w dekoracji broni, można utożsamiać z jej właściwą domeną lub z rzymską walecznością i wielkimi czynami wojennymi pierwszych cesarzy rzymskich. Za czasów Juliusza Cezara utrwaliło się przekonanie, że Venus była antenatką rodu Juliuszów (Irmscher (red.) 1971, s. 576). Protoplasta

rodziny – Julius – miał być synem Eneasza, a ten z kolei owocem związku bogini miłości z Trojaninem Anchizem. Militarne skojarzenia z Venus wydają się tutaj nieco karkołomne jeżeli nie mamy na myśli bojów miłosnych. Do takich walk moim zdaniem służyła pawęż z muzeum w Glasgow. Podobną rolę pełnił klejnot z przedstawieniem bogini miłości na hełmie Ulricha von Lichtenstein z miniatury kodeksu Manesse (ryc. 101). Emblemat nawiązuje do poematu *Frauentienst* (Służba damom) jego autorstwa, w którym poeta w przebraniu Venus wyłania się z morza w pobliżu Wenecji, aby rozpocząć swoją rycerską przygodę (por. Bumke 1992, s. 230, Camille 1998, s. 36, ryc. 26). Rycerz uzbrojony jest do turnieju, a więc do podbijania damskich serc. Omawiana pawęż należy do typu używanego przede wszystkim na wojnie przez piechotę i lekką jazdę, lecz dekoracja malarska mogłaby raczej świadczyć o wykorzystywaniu jej w turniejach, które aranżowano w oparciu o motywy znane z literatury rycerskiej. Odpowiednią inscenizacją, podczas której można by użyć takiej pawęzy byłoby szturmowanie zamku miłości znane z *Powieści o Róży*. Główny bohater tego dzieła wchodząc do ogrodu miłości zakochał się w cudownym pączku róży, odgradzonym od niego straszną warownią przez panią Zazdrość. Kulminacyjnym momentem powieści jest zdobycie fortecy przez armię jego sojuszników pod wodzą Venus i Amora. Personifikacje cnót w wojsku sprzymierzonych mają bardzo szczegółowo opisane tarcze. Przykładowo, pani *Szczerłość* dzierży taką, na której: (...) *wzdłuż brzegu biegną wokół rysunki rąk w błagalnym splocie i obietnice, przyrzeczenia, przysięgi, słowa i układy, wszystko w kolorach najpiękniejszych* (de Lorris, de Meun 1997, s. 316).

Na zwycięzcę w turnieju mógł czekać słodki przywilej zrywania pączków różanych zgodnie z wytycznymi miłosnej strategii w *Powieści o Róży*: *rwij różę śmiało, użyj siły, i udowodnij, żeś mężczyzną, kiedy po temu czas i miejsce, gdyż siła damom się podoba jeśli jej dobrze umiesz użyć* (de Lorris, de Meun 1997, s. 185).

Nawiązaniem do omawianego dzieła literackiego może być dekoracja późno- XV-wiecznej tarczy węgierskiej ze zbiorów Kunsthistorisches Museum we Wiedniu (nr inw. A113). Namalowano na niej damę siedzącą w ogrodzie oraz staroniemiecki napis w banderoli: *iwim...r-t-n* odczytany jako: *Ich warte im Garten* (Laking 1920, t.2, s. 235).

Podsumowując spostrzeżenia dotyczące zażytku z Glasgow wydaje się, że należałoby go raczej wiązać z obyczajowością turniejową niż wojną. Znane mi jest jeszcze tylko jedno przedstawienie nagiej kobiety – prawdopodobnie ładacznicy, a nie jak sugerowano bogini Fortuny (Dürriegel 1986, s. 41), na pawęzy z oko-

ło 1480 r. przechowywanej w Muzeum Miasta Wiednia (nr inw.126.105). W tym obrazie raczej należałoby widzieć echa popularnej średniowiecznej idei świata na opak i łączyć z wizerunkiem kaleki – symulanta na tarczy piechoty z tej samej kolekcji (nr inw. 126.281), datowanej na 1493 r. (Dürriegel 1986, s. 46).

Pawęże malowane motywami miłosnymi znane są ze źródeł pisanych. Zgodnie z czeskim dokumentem wystawionym w 1410 r. lichwiarz żydowski z Pilzna miał w zastawie czerwoną tarczę z przedstawieniem młodej damy oraz ukoronowanej litery A (Denkstein 1965, s. 141), prawdopodobnie będącej skrótem słowa Amor. Inskrypcje *Amor* występują często w ikonografii turniejowej, jak w przypadku słynnej sceny odbierania nagrody z rąk damy przez Henryka IV Probusa na miniaturze Kodeksu Manesse (ryc. 102.a). Wierzchowiec księcia pokryty jest kropierzem z takim zwielokrotnionym napisem (dosł. AMOR AMORI czyli Miłość Miłości (por. Witkowski 2010, s. 4). Innego księcia śląskiego, Bolka II Ziębickiego, przedstawiono na płycie nagrobnej z początku XIV w. w pasie z powtórzonym napisem *Amor* (ryc. 102.b). Czasem średniowieczną

biżuterię o charakterze miłosnym lub nawet dewocyjnym zdobiono słynnym cytatem z Wergiliusza: *Amor Vincit Omnia* (de Lorris, de Meun 1997, s. 454). Symbolikę świecką i dewocyjną prawdopodobnie zawiera monogram M, często spotykany na elementach stroju i ozdobach oraz reprezentowany na średniowiecznych tarczach. Jego wieloznaczność wynika z możliwości rozwinięcia go w dwa słowa: *Maria* oraz *Minne*. W Muzeum Historycznym w Dreźnie (nr inw. A 56) przechowywana jest XV-wieczna pawęż z literą M ukoronowaną oraz flankowaną dwoma orlimi skrzydłami (ryc. 103) - czarnym i czerwonym (Denkstein 1962, s. 219, ryc. 33). Podobnie namalowany monogram widnieje na analogicznie datowanej pawęży z Muzeum Cluny w Paryżu (nr inw. 2383). Litera M jest na niej ukoronowana i przystrojona piórami (Denkstein 1962, s. 225-226, ryc. 49-50). Triumfalna wymowa korony piór i orlich skrzydeł może w tym przypadku wyrażać zwycięstwo Najświętszej Marii Panny lub Miłości. Personifikację miłości – panią *Minne*, oznacza monogram umieszczany na XV-wiecznych jeździeckich pawężach turniejowych (ryc. 104).

5. Średniowieczna emblematyka tradycyjna i awangardowa

Sceny starotestamentowe stają się szczególnie rozpowszechnione w dekoracji broni dopiero w dobie odrodzenia. Duży wybór wątków biblijnych możemy odnaleźć na ażurowych panelach pochew tzw. puginałów holbeinowskich, których używali w XVI w. szwajcarscy towarzysze związkowi (por. Schneider 1977, s. 30-31). Są to na ogół starotestamentowe przykłady poświęcenia dobra partykularnego dla pożytku wspólnoty, szlachetności w dotrzymywaniu słowa, heroicznych czynów jednostki etc. Do tradycji starotestamentowej bardzo chętnie sięgali luteranie. W średniowieczu można husytyzm potraktować jako ruch prereformacyjny, ze względu na zbieżność podstawowych postulatów z protestantyzmem.

Interesującym zjawiskiem w dekoracji tarcz husyckich jest wykorzystanie treści propagandowych opartych o motywy starotestamentowe, prawdopodobnie zapożyczone jednak z kręgu ideologii rycerskiej (por. dyskusja na temat napisów typu *Benedictus* na mieczach). Ulubiona przez husytów scena walki Dawida z Goliatem występuje na XV-wiecznych pawężach z Muzeum Miasta Pragi (ryc. 105.a) oraz Muzeum Cluny w Paryżu (ryc. 105.b). Do jednego z 4 artykułów praskich – przywrócenia komunii pod dwoma postaciami,

nawiązuje kielich malowany na tarczach w rękopisach z XV w. (ryc. 106.a-b) (Wagner i inni 1957, cz. IV, tabl. 2.5). Husycka pawęż z kielichem przechowywana jest w Muzeum w Taborze (ryc. 107).

Awangardowy charakter ruchu husyckiego ujawnia się nie tylko w przypadku jego założeń teologicznych oraz postulatów dotyczących reformy Kościoła, lecz także w dekoracji uzbrojenia.

Synkretyzm motywów właściwych dla sztuki gotyckiej oraz inskrypcji przepojonych już duchem humanizmu odnajdujemy na mediolańskich, okrągłych tarczach piechoty, pochodzących z dawnego arsenału ratuszowego w Lucernie. Stanowią one zbiór trofeów wojennych zdobytych przez Szwajcarów na włoskich zbrojnych w bitwie pod Giornico w 1478 r. (Pfaff i inni 1981, s. 38). Mamy więc do czynienia z okazami bojowymi, o czym dodatkowo świadczą uszkodzenia wynikające z użycia ich w walce. Zupełnie nie marsowo brzmi jednak dewiza: *BENE VIVERI ET LETARI* (*Dobrze żyć i weselić się*), widniejąca na jednej z tych tarcz (ryc. 108.a), malowanej w motyw szachownicowy (Pfaff i inni 1981, nr kat. 13). Na innej, z przedstawieniem herbu (Pfaff i inni 1981, nr kat. 17), napisano *FAC BONUM NOLI ET TIMERE* (*Czyń dobro i nie bój*

się) (ryc. 108.b). Wysoce indywidualistyczny charakter mają prawdopodobne autoportrety zbrojnych na omawianych zabytkach (ryc. 108.c). Dzierżą oni analogiczne do tych z kolekcji lucerneńskiej szachownicowo malowane tarcze z przypuszczalnymi inicjałami ich właścicieli (Pfaff i inni 1981, nr kat. 14). Ujęciem typowym dla sztuki renesansowej jest portret mężczyzny w medalionie z wieńca laurowego (ryc. 108.d) na jednym z omawianych zabytków (Pfaff i inni 1981, nr kat. 21).

Inskrypcja *DOMINUS CUSTODIAT INTROITUM TUUM ET EXITUM TUUM* (*Pan będzie strzegł twego wyjścia i przyjscia*) dotyczy przedstawienia słońca na innej tarczy z omawianej kolekcji (ryc. 109.a) (Pfaff i inni 1981, nr kat. 4). Wydaje się ona wyrażać życzenie ujrzenia przez właściciela kolejnych zachodów i wschodów słońca po bitwie. Oznacza jednocześnie powierzenie losu w ręce Najwyższego Sędziego, gdyż zdanie to jest cytatem z Księgi Psalmów (Ps 121 (120):8) (<http://www.nonpossumus.pl/ps/>) i rozpatrywane w swym oryginalnym kontekście ma charakter apotropaiczny⁷⁶. Treść napisu w tym przypadku ma związek ze średniowieczną wiarą w niepodważalność i nieuchronność wyroków boskich.

Pozostałe motywy na omawianych tarczach mają bardziej wyraźny związek z ikonografią średnio-

wieczną. Jest wśród nich lew św. Marka w aureoli, trzymający księgę (ryc. 109.b) oraz właściwe dla heraldyki średniowiecznej przedstawienie gryfa (ryc. 109.c) (Pfaff i inni 1981, s. 55, 59, nr kat. 7; nr kat. 16). Zupełnie inna scena, bardziej odpowiednia dla średniowiecznego uzbrojenia turniejowego, ukazuje parę kochanków (ryc. 109.d). Młodzieniec trzymający w ręce serce przekazuje je stojącej obok damie (Pfaff i inni 1981, s. 57, nr kat. 12). Dzikie łeb namalowany nad głowami kochanków mógłby wskazywać na odwołanie się do popularnego w renesansie mitu o łowach na Dzika Kalidońskiego. Być może w konwencji średniowiecznej pary kochanków artysta ukazał tutaj Meleagra i Atalantę.

Awangardowość przedstawień na zdobycznych tarczach mediolańskich z arsenału lucerneńskiego, powstałych około 1475 r., nie jest niczym zaskakującym w przypadku sztuki włoskiej, którą można już w tym czasie określić jako właściwą dla epoki odrodzenia. Kontrastowały one jeszcze dosyć znacznie z dekoracją tarcz używanych na obszarach na północ od Alp. Całkowite zerwanie z tradycją średniowieczną w ikonografii omawianych zabytków nie miało jednak miejsca, co widać na podstawie przytoczonych przykładów.

⁷⁶ Poprzedzający cytat, wers 7 brzmi: *Pan cię uchroni od zła wszelkiego: czuwa nad twoim życiem*. W przytoczonym werse 8 napisano: *Pan będzie strzegł /twego wyjścia i przyjscia /teraz i po wszystkie czasy*.