



Antoni Ziemia

Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500

Tom I

Sztuka dworu burgundzkiego
oraz miast niderlandzkich



**Sztuka Burgundii
i Niderlandów
1380–1500**

Tom I

Pamięci Jana Białostockiego

*Składam specjalne podziękowania
Panu Grzegorzowi Przewłockiemu za imperatywne nakłonienie mnie
do zajmowania się „wzniosłą i piękną” sztuką XV wieku
oraz Paniom Joannie Kilian i Grażynie Bastek za wydatną pomoc
w tworzeniu tej książki*

Autor

Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego

Antoni Ziemba

Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500

Tom I

**Sztuka dworu burgundzkiego
oraz miast niderlandzkich**



Recenzenci
Sergiusz Michalski
Jan K. Ostrowski

Projekt okładki
Jakub Rakusa-Suszczewski

Na okładce
Warsztat Jana de Moldera
Ołtarz św. Rajnolda
z gdańskiego kościoła Mariackiego
1515–1516
Warszawa, Muzeum Narodowe

Redaktor prowadzący
Ewa Wysznińska

Redaktor
Agnieszka Panecka

Korektorzy
Maria Fijołek
Anna Smaga

Opracowanie indeksu
Anna Matysiak

Skład i łamanie
ALINEA

Podręcznik akademicki dotowany przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wzwyższego

© Copyright by Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2008

ISBN 978-83-235-0443-6
ISBN 978-83-235-1519-7 PDF

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
00-497 Warszawa, ul. Nowy Świat 4
<http://www.wuw.pl>; e-mail: wuw@uw.edu.pl
Dział Handlowy: tel. 022 55 31 333
e-mail: dz.handlowy@uw.edu.pl
Księgarnia internetowa: <http://www.wuw.pl/ksiegarnia>

Wydanie I

Spis treści

I. Temat	9
II. Metoda	13
II.1. Historiograficzne mity. Postulat „nowej krytyki” historycznej .	13
III. Burgundia – dzieje kraju i cywilizacyjny model państwa	15
III.1. Zarys historii państwa burgundzkiego	15
III.1.1. Filip Śmiały 1363–1404	18
III.1.2. Jan bez Trwogi 1404–1419	19
III.1.3. Filip Dobry 1419–1467	21
III.1.4. Karol Śmiały 1467–1477	23
III.1.5. Maria Burgundzka (1477–1482) i Filip Piękny (1482–1506) .	24
III.2. Kultura dworu	24
III.2.1. Idea rycerska	29
III.2.2. Modele miłości dworskiej	35
III.2.3. Idea krucjat i Zakon Złotego Runa	42
III.2.4. Paramenty Złotego Runa w Wiedniu	50
III.3. Splendor dworski: uczty, <i>entremets</i> , turnieje, entrady	63
IV. Miasto i Kościół w burgundzkich Niderlandach	73
IV.1. Społeczna i polityczna struktura miast niderlandzkich XIV–XV wieku i jej odzwierciedlenie w architekturze	73
IV.2. Mieszczanie na dworze burgundzkim i ich fundacje	90
IV.3. Rynek rzemieślniczej produkcji towarowej i rynek sztuki	96
IV.4. Religia i Kościół w Niderlandach XV wieku	116

V. Sztuka dworu burgundzkiego: konteksty	121
V.1. Problem terminologii	
Sztuka burgundzka, franko-burgundzka, franko-flamandzka czy burgundo-niderlandzka?	121
V.2. „Międzynarodowy gotyk około 1400” a „styl miękki” i „styl piękny”	122
V.3. Sieć dynastycznych i artystycznych powiązań między dworami europejskimi	126
V.3.1. Dwór monarchów francuskich Karola V i Karola VI	128
V.3.2. Dwór angielski w Londynie	154
V.3.3. Dwór książąt andegaweskich	161
V.3.4. Dwór Viscontich w Mediolanie i Pawii	171
V.3.5. Dwór Jeana de Berry: początek nowożytnego mecenatu artystycznego	175
V.3.6. Dwór angielski w Paryżu 1422–1436	191
VI. <i>La grandeur portable</i> – przenośny aparat dworskiego splendoru: burgundzkie i niderlandzkie tapiserie, złotnictwo i iluminatorstwo książkowe	195
VI.1. Tapiserie burgundzkie i niderlandzkie	195
VI.2. Sztuka w drobnym formacie	
Złotnictwo w zbiorach książąt burgundzkich. Franko-flamandzkie <i>pièces d'orfèvrerie</i> a małe obrazy tablicowe	212
VI.3. Sztuka książki w służbie dworu burgundzkiego	222
VI.3.1. Księgozbiór książąt burgundzkich	222
VI.3.2. Malarstwo książkowe w czasach Filipa Śmiałego i Jana bez Trwogi	224
VI.3.3. Flamandzkie malarstwo miniaturowe drugiej połowy XV wieku	229
VI.3.4. Funkcje kodeksów i ich dekoracji	243
VI.3.5. Kodeksy i malarze	243
VI.3.6. Flamandzkie malarstwo miniaturowe – „rozwój” i „postęp”?	288
VII. Burgundzkie malarstwo tablicowe około 1380–1420	291
VII.1. Konstrukcje historiograficzne	291
VII.2. Jean d'Arbois – nadworny malarz bez znanego <i>oeuvre</i>	293
VII.3. Jean de Beaumetz – dworski malarz usługowy, dekorator i malarz obrazów tablicowych	294
VII.4. Jean Malouel – dworski malarz obrazów, bez pewnego <i>oeuvre</i>	297
VII.5. Henri Bellechose – dworski malarz-dekorator i malarz obrazów tablicowych, bez potwierdzonego <i>oeuvre</i>	304

VII.6. Melchior Broederlam – miejski mistrz na usługach dworu . . .	305
VII.7. Malarstwo burgundzkie: zespół biografii artystów czy panorama jednostkowych dzieł?	313
VIII. Monumentalna rzeźba burgundzka i niderlandzka 1380–1490	315
VIII.1. Konstrukcje historii sztuki Paradygmat „postępu” i sekwencja rozwojowa: Jean de Marville – Claus Sluter – Claux de Werve. Claus Sluter i mit „przełomu” historycznego	318
VIII.2. Portal książęcy w Champmol	322
VIII.3. Nagrobki książęce Kwestia „autorskiej inwencji” i kontynuacji warsztatowej (Marville – Sluter – de Werve)	326
VIII.4. <i>Studnia Patriarchów</i> : rzeźbiarska monumentalizacja <i>pièces de table</i> i dzieł złotniczych	331
VIII.5. Claux de Werve i nowa klientela warsztatu książęcego	336
VIII.6. „Sluteryzm” czy „wervianizm”? Jean-Michel i Georges de La Sonnette, Jean de La Huerta i Antoine Le Moiturier	340
VIII.7. Rzeźba w brązie – burgundzka „formuła antykizacji”?	344
VIII.8. Warsztaty rzeźby monumentalnej w miastach niderlandzkich Mistrz Ołtarza z Hakendover w Brukseli i Jean Delemer w Tournai. Niclaus Gerhaert van Leyden w Nadrenii i Szwabii	347
IX. Rzeźba mobilna: produkcja na zlecenia i na eksport	357
IX.1. Książęcy warsztat rzeźbiarski a warsztaty miejskie Jacques de Baerze: ołtarze kartuzji Champmol – rzeźbiarskie <i>pièces d’orfèvrerie</i> ? Stereotyp „progresywnego rozwoju”: „postępowość” malarstwa Melchiora Broederlama – „konserwatyzm” rzeźby Jacques’a de Baerze	357
IX.2. Retabula jako towary handlowe i wyroby na eksport Bruksela, Antwerpia, Mechelen. Warsztat Janów i Passchiera Bormanów	361
IX.3. Warsztaty północnoniderlandzkie Adriaen van Wesel, Mistrz Joachima i Anny, Arnt van Calcar	369
X. Niderlandzkie malarstwo XV wieku a rzeźba burgundzko-niderlandzka	373
X.1. Iluzyjne posągi kamienne w obrazach niderlandzkich	375

XI. Uwagi końcowe	391
Przypisy	395
Bibliografia	452
Indeks osób i postaci	504
Spis ilustracji	519
Źródła ilustracji	540
Tablice	

I. Temat

Ta książka jest pierwszą częścią trylogii, poświęconej sztuce Burgundii i burgundzkich Niderlandów okresu 1380–1500. Ramy czasowe tej serii z jednej strony wyznacza moment umocnienia władzy pierwszego księcia burgundzkiego z dynastii Walezjuszy (Valois-Bourgogne), Filipa Śmiałego, wraz z objęciem we władanie Flandrii w 1384 roku, z drugiej – śmierć ostatniego księcia tej dynastii, Filipa Pięknego w roku 1506. Pierwszy tom traktuje o sztuce i kulturze burgundzkiej, związanej głównie z dworem książęcym w Dijon i Paryżu, oraz o sztuce niderlandzkiej, powstającej w środowiskach mieszczańskich, głównie w zamożnych miastach Flandrii i Brabancji, po przeniesieniu ośrodków władzy państwowej z Burgundii właściwej i Paryża na północ, do Brukseli, Lille, Brugii i Mechelen, co nastąpiło za panowania Filipa Dobrego, w latach 1420–1430. Wyłączyłem jednak z tego tomu niderlandzkie malarstwo tablicowe (a wraz z nim rysunek i grafikę) z lat 1430–1500, jako zagadnienie tak obszerne, że warto osobnej książki. To ona stanowi tom drugi serii. Dlatego w tomie pierwszym znajdzie Czytelnik syntezę takich zagadnień, jak: burgundzko-niderlandzkie tapiserie, złotnictwo i malarstwo książkowe, burgundzkie malarstwo tablicowe, burgundzka monumentalna rzeźba kamienna i brązowa oraz niderlandzka mobilna rzeźba drewniana. Naturalnym pomostem między oboma tomami jest omówienie iluzyjnych przedstawień posągów i grup rzeźbiarskich w malowanych retabulach niderlandzkich. Tom trzeci poświęcony jest związkom artystycznym Niderlandów z Francją, Italią i Iberią oraz krajami Rzeszy Niemieckiej w latach 1430–1500, zwłaszcza oddziaływaniu malarstwa niderlandzkiego epoki van Eycka, Memlinga i Boscha na sztukę włoską, hiszpańską i francuską oraz wpływowi niderlandzkiej rzeźby, grafiki i malarstwa na obszar Niemiec i Europy Środkowej.

Tak szeroko zakrojony zakres chronologiczno-geograficzny tematu nie powinien wszakże sugerować, że ta seria ma być pełną i szczegółową syntezą wszystkich aspektów późnośredniowiecznej sztuki burgundzko-niderlandzkiej i jej oddziaływania na różne regiony Europy. Jest to wybór zagadnień, które szczególnie silnie zajmują badaczy ostatniego

półwiecza, z naciskiem na odkrycia i interpretacje z lat dziewięćdziesiątych XX i początku XXI wieku.

Nie jest to też – zastrzegam to z całą mocą – tradycyjny kurs historii sztuki burgundzko-niderlandzkiej, który w dukcie chronologicznym omawiałby wszystkich ważnych artystów i kolejne zjawiska czy nurty artystyczne. Następstwo mistrzów, sekwencje rozwojowe i domniemany „postęp” stylistyczny są kategoriami wrogimi przyjętej przeze mnie metodyce. Wszystkie trzy tomy serii to książki, jak to się mówi, problemowe. Moją ambicją było stworzenie selektywnej syntezy problemów, która spełniałaby kryteria zarówno rozprawy naukowej, przeglądu popularnonaukowego, jak i kompendium dla historyków sztuki, historyków kultury, „zwykłych” historyków oraz humanistów z innych jeszcze dziedzin. I która byłaby – kto wie, czy nie przede wszystkim – podręcznikiem dla studentów oraz ambitnych licealistów.

Wszystkie trzy książki wiele czerpią z wielkiej tradycji piśmiennictwa w zakresie historii kultury i historii sztuki, której kamienie milowe wyznaczają nazwiska Johana Huizingi i Erwina Panofsky’ego, ale i odnoszą się do niej krytycznie, choć zawsze z rewerencją. Jest bowiem istotą nowych badań, prowadzonych od lat osiemdziesiątych XX wieku, że próbują mierzyć się z utrwalonymi i zastarzalymi mitami, stereotypami, paradygmatami i generalizacjami historiograficznymi i sprawdzać ich wiarygodność w przekazach źródłowych i danych historycznych. Nie chodzi jednak o metodologiczną, postmodernistyczną dekonstrukcję historii sztuki ani żadną buntowniczą i fanatyczną, usilną demitologizację, lecz o prostą krytykę źródeł i zwykły krytycyzm historyczny.

* * *

Tu trzeba przy okazji wyjaśnić kilka „technicznych” kwestii. Po pierwsze – nazewnictwo historyczne. Będziemy poruszać się niekiedy po obszarach, które były dwu-, a nawet wielojęzyczne, lub w których funkcjonowało dwojakie nazewnictwo. Zastosowałem następującą regułę. Nazwy miejscowości padające po raz pierwszy podaję w kilku wariantach: francuskim, niderlandzkim i czasem łacińskim (stanowiącym podstawę dla słowa polskiego) – na przykład: Liège, niderl. Luik, łac. i pol. Leodium. Potem przyjmuję nazwę właściwą dla dzisiejszego obszaru językowego: dla Flandrii i Brabancji nazwę flamandzką (czyli niderlandzką), francuską zaś dla walońskiego Hainaut (niderl. Henegouwen) i dla Artois. Stąd: Ieper (fr. Ypres), Kortrijk (Courtrai), Oudenaarde (Audenarde), Mechelen (Malines), Leuven (Louvain), ’s-Hertogenbosch (Bois-le-Duc), Halle (Hal), ale: Valenciennes (niderl. Valencijn), Mons (Bergen), Enghien (Edingen), Arras (Atrecht), Saint-Omer (Sint-Omaars). Wyjątkiem jest flamandzki Doornik, którego nazwę podaję w szerzej znanej wersji francuskiej: Tournai, gdyż była to francuskojęzyczna enklawa w obszarze flamandzkim i zarazem wolne

miasto, które formalnie podlegało królowi Francji, a nie księciu burgundzkiemu. Miejscowości w dzisiejszej Francji, niegdyś wchodzące w obszar Flandrii, jak Douai (niderl. Dowaai) i Lille (Rijsel), lub biskupstwa Cambrai (Kamerijk) figurują pod mianem francuskim. Nie stosuję zaś niektórych nazw polskich – jak Leodium (dla Liège/Luik) czy Lowanium (Leuven/Louvain), które, choć znaczne, nie utrwaliły się we współczesnej polszczyźnie. Wybieram spopularyzowaną wersję *Liège*, a w przypadku Lowanium – niderlandzką *Leuven*, jako że wszak było to miasto brabanckie. Temu podziałowi nazewnictwa geograficznego odpowiadają używane przeze mnie wersje wezwań kościołów oraz nazw instytucji i muzeów (tylko w specyficznym przypadku brabanckiej Brukseli, miasta dziś rzeczywiście dwujęzycznego i międzynarodowego, stosuję francuskie nazwy muzeów i bibliotek, jako bardziej rozpoznawalne).

Zapis dat z ukośnikiem – na przykład 1424/1425 – oznacza rok rozliczeniowy albo rejestrowy w księgach cechowych i książących rachunkowych, obejmujący na ogół okres między kolejnym świętem Zwiastowania (25 marca) lub Wielkanocą sąsiednich lat. Czasem zapis ten wynika też z różnicy między dawną rachubą kalendarzową, juliańską, a nową, gregoriańską (wprowadzoną we Francji i Niderlandach w 1582 roku), a także różnicy w liczeniu początku roku od 25 marca a ustanowieniem nim dnia 1 stycznia (Niderlandy hiszpańskie uczyniły to w roku 1556, Francja w 1564, Niderlandy protestanckie w 1583). W skrótowych zapisach datowań, podawanych w nawiasach, może pojawić się przykładowo forma: ok. 1442/1445–1472 – oznacza ona wtedy rozpoczęcie dzieła w latach 1442–1445 lub około tych dat, a ukończenie pracy w roku 1472.

Bogaty materiał ilustracyjny, ze względu na charakter książki, podzielono na dwie partie, by ułatwić Czytelnikowi lekturę, a przy tym umożliwić poznanie omawianych dzieł w pełni barw, czemu służy ponad sto kolorowych tablic na końcu tomu. Ilustracje czarno-białe, licznie występujące w tekście, w wielu miejscach zostały powtórzone dla przypomnienia dzieła przywoływanego ponownie w rozważaniach i porównaniach.

Teksty, które nie należą do głównego nurtu rozważań autora, acz je uzupełniają, jak na przykład biogramy słynnych artystów spoza kręgu sztuki burgundzkiej czy niderlandzkiej, wydrukowano mniejszą czcionką.

II. Metoda

II.1. Historiograficzne mity.

Postulat „nowej krytyki” historycznej

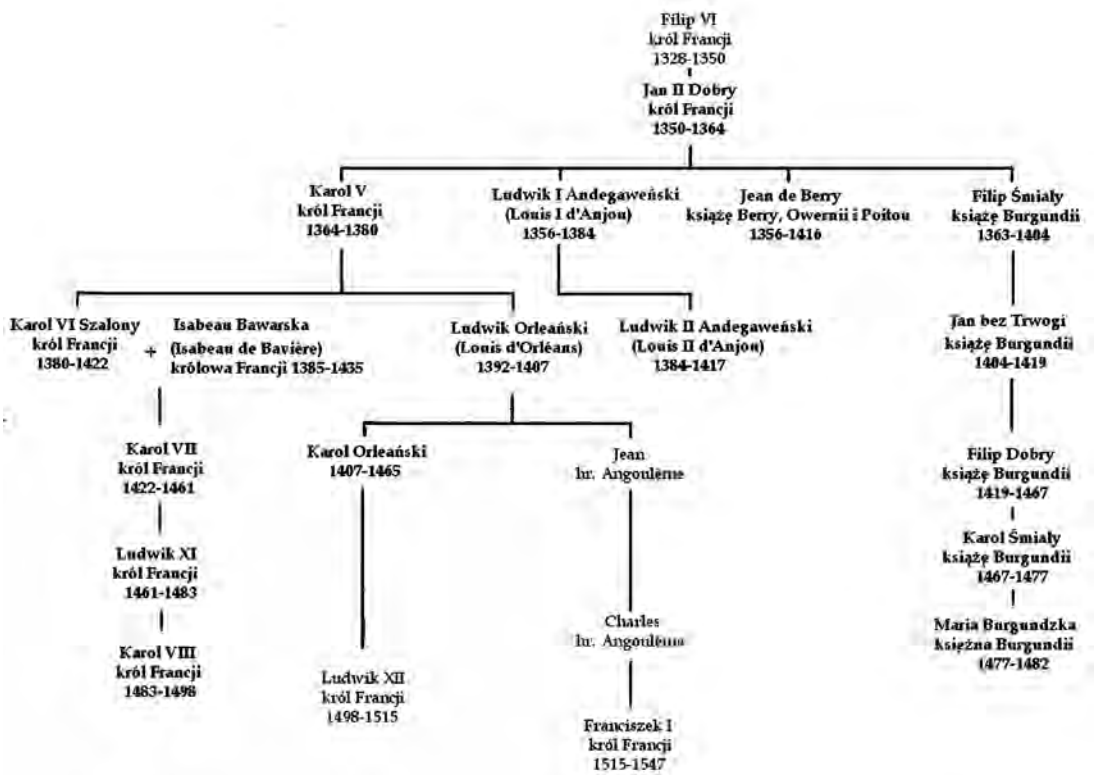
Historia sztuki ma przyrodzoną skłonność do budowania daleko idących, nawarstwiających się interpretacji, złożonych konstrukcji i schematów, które stają się paradygmatami dla kolejnych pokoleń badaczy. Okazuje się, że wiele z owych stereotypów, „klisz” historiograficznych, modeli, generalizacji i chwytliwych syntez skonstruowano na zupełnie hipotetycznych, nieugruntowanych źródłowo podstawach. Tak dziś jawi się mit „wielkiego mistrza” – Clausa Slutera, a także różne „progresywisyczne” chronologie mistrzów (na przykład Jean d’Arbois – Jean Malouel – Melchior Broederlam w „rozwoju” burgundzkiego malarstwa tablicowego), czy też arbitralnie skonstruowana „wielka narracja” o kolejnych pokoleniach mistrzów burgundzko-niderlandzkiego malarstwa miniaturowego, dążących ku iluzjonistycznemu realizmowi. Są one oparte na prądawnej tradycji Pliniusza i Vasariego, uznającej immanentne istnienie postępu w sekwencji kolejnych mistrzów (mistrz–uczeń, stający się mistrzem dla kolejnych uczniów itd.). Zamiast tworzyć rzekomo konieczne ciągi, cykle, fazy i okresy rozwojowe, lepiej pozostać przy udokumentowanych relacjach źródłowych i w wielu przypadkach pogodzić się z niesekwencyjnością dzieł i artystów, istniejących obok siebie w pewnym przedziale czasowym. Jest to postulat „nowego historyzmu” (*new historicism*) – metody, która zakłada najpierw prostą dekonstrukcję mitów i stereotypów, następnie powrót do źródeł (przekazów i przedmiotów – nie „faktów”), po czym – subiektywne, świadome terazniejszych obciążeń interpretatora (jego język, doświadczenie, wiedza) wytwarzanie segmentów (i tylko segmentów!) nowej narracji historycznej. Segmenty te mają na celu ujawnianie możliwych różnorodnych artystycznych i społecznych strategii (kulturowych, politycznych, religijnych, retoryczno-językowo-obrazowych), potencjalnie (!) obecnych w poszczególnych dziełach czy zespołach dzieł danego autora albo też w pojedynczych zjawiskach. Nie składają się one jednak na żaden domniemany „wielki łańcuch” zdarzeń w liniowej historii sztuki, na ciąg ukierunkowany ku arbitralnie założonemu wspólnemu celowi, na drogę rzekomo stałego rozwoju czy postępu.

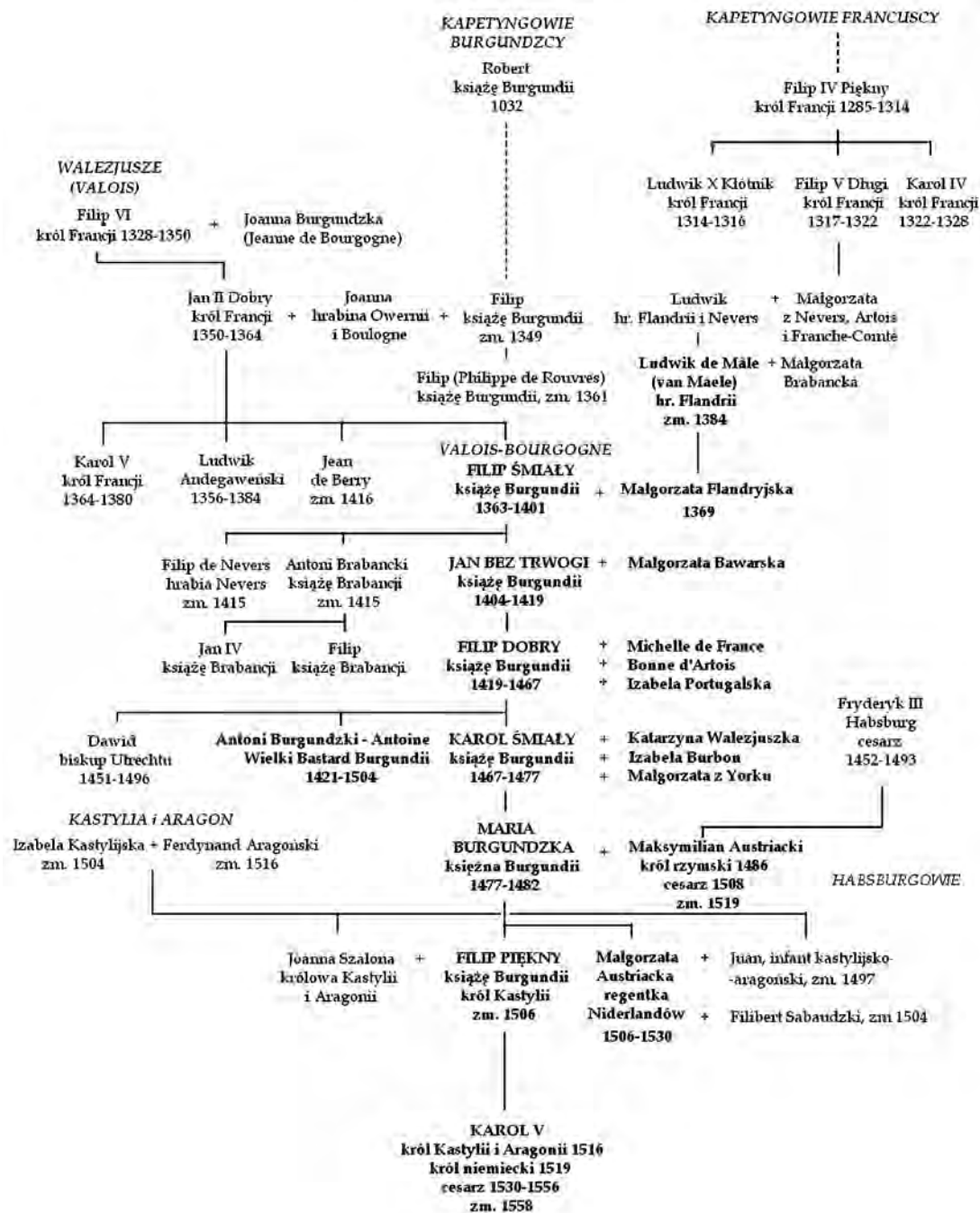
III. Burgundia – dzieje kraju i cywilizacyjny model państwa

III.1. Zarys historii państwa burgundzkiego

W pierwszym etapie wybuchłej w 1338 roku Wojny Stuletniej między Filipem VI i Janem II (Dobrym) Walezjuszami a Edwardem III, toczonej o schedę królewską po Kapetyngach, wojska francuskie poniosły kolejne klęski. W roku 1340 nastąpiło zniszczenie floty francuskiej pod Sluis, w 1346 kwiat rycerstwa francuskiego został rozgromiony i właściwie zmiażdżony pod Crécy, a w 1347 Anglicy zajęli Calais. Dla historii Burgundii kluczowe znaczenie miała kolejna bitwa – przegrana równie sromotnie jak poprzednie – bitwa pod Poitiers (pod Maupertuis) w 1356 roku. Mimo że Francuzi dysponowali trzydziestoma tysiącami zbrojnych mężów, a Anglicy ledwie ośmioma tysiącami, fatalne błędy Jana Dobrego – którego Barbara Tuchman nie od rzeczy nazwała „geniuszem politycznych niepowodzeń” – spowodowały klęskę i ucieczkę rycerstwa z pola bitwy. Tylko najmłodszy z królewskich synów, czternastoletni Filip, wbrew wszystkiemu i z całą zaciekłością uderzył na wroga. Jego odwaga nie na wiele się zdała, bitwa i tak została przegrana, a król wraz z synem dostali się do niewoli i pozostali w niej do 1360 roku. Niemniej, ten epizod bitwy stał się zaczątkiem sławy młodego księcia i przyniósł mu przydomek Śmiały – Le Hardi.

Pokój zawarty w Brétigny w 1360 roku był upokarzający dla Francji. Król i jego syn zostali zwolnieni za gigantyczny okup, a Edward, wprowadzając się przejściowo do tronu francuskiego, otrzymał prawo senioralne do południowo-zachodniej Francji (Akwitania–Gujenny). Jednak na wschodzie korona francuska zaczęła pomnażać swe terytoria, odzyskując dawne apanaże. Już w 1349 roku książę Humbert II z rodu Albon, nie mając potomków, odsprzedał królowi Delfinat (Dauphiné) – krainę rozciągającą się między Prowansją a Sabaudią i Piemontem. Od tego momentu każdy następca tronu zyskiwał to księstwo jako apanaż wraz z tytułem delfina. Delfinat był częścią niegdyśszej Burgundii z czasów Karola Wielkiego, zwanej *regnum Burgundorum* lub *regnum Proventiae*.





To starodawne królestwo obejmowało Sabaudię, dolinę Rodanu, Prowansję, a po podziale schedy po Ludwiku Pobożnym (traktat z Verdun, 843) stało się południową częścią Wielkiej Lotaryngii. Około 880 roku powstało odrębne księstwo na obszarze dzisiejszej *Bourgogne* – Burgundii właściwej. Od roku 1031 rządziła nią boczna linia francuskich Kapetyngów. W ten sposób utrwalił się podział dawnego królestwa Burgundii na trzy organizmy: hrabstwo Burgundii na wschodzie (przynależne do Rzeszy Niemieckiej), księstwo Burgundii na zachodzie (przynależne do królestwa Francji jako apanaż) oraz Arlét (Prowansja z Arles i dolina Rodanu z Lyonem, stanowiące niezależne księstwo Prowansji, zajęte w połowie XIII wieku przez Karola Andegawena i władane przez Andegawenów do 1481). Ta długa prehistoria miała dla Burgundii późnośredniowiecznej znaczenie mityczno-polityczne. Zachowano bowiem pamięć o Wielkiej Burgundii jako odrębnym tworze państwowym i kolejne ekspansje terytorialne uzasadniano tą przeszłością Wielkiej Lotaryngii lub Wielkiej Burgundii. W czasach Filipa Dobrego i Karola Śmiałego królewska przeszłość Wielkiej Burgundii będzie ideologicznym pretekstem i uzasadnieniem dla monarchicznych – królewskich, a nawet cesarskich – aspiracji książąt burgundzkich.

III.1.1. Filip Śmiały 1363–1404

W 1361 roku, wraz z bezpotomną śmiercią Philippe’a de Rouvres, wymarła boczna linia Kapetyngów, panująca w księstwie Burgundii od XI wieku. Ponieważ był to apanaż królewski, wrócił do korony francuskiej. Filip II Dobry postanowił dać Burgundię jako apanaż swemu synowi Filipowi – najmłodszemu, ale opromienionemu sławą wojownika spod Maupertuis/Poitiers [il. 4]. Filip, mianowany księciem Burgundii w 1363, przejął władzę już po śmierci ojca w 1364 roku z rąk swego brata, króla Karola V. O przyszłej potędze księstwa Burgundii zdecydował jednak dopiero ślub Filipa z Małgorzatą (Margarete), córką potężnego hrabiego Flandrii, Ludwika z Mâle (Louis de Mâle, Lodewijk van Maele), zawarty w 1369 roku w Gandawie. W styczniu 1384 umarł Ludwik, a jego domena – hrabstwa Flandrii, Artois i Rethel na północy oraz hrabstwa Nevers i Burgundii (Franche-Comté) na południu – przeszła w ręce Filipa Śmiałego.

Uporał się on szybko z powstaniem mieszczan w Gandawie, kierowanym przez Philipsa van Artevelde (od 1378), które zastał, obejmując Flandrię. Zwyciężył powstańcze wojsko w bitwie pod Roosebeke (1382) i zawarł w 1384 roku pokój, honorowy dla obu stron: zagwarantował miastu przywileje, a sobie zapewnił spokój w integrowaniu swych włości, reformowaniu administracji oraz planowaniu ekspansji dyplomatycznej.

Dysponując wielkim terytorium i najbogatszą krainą łacińskiego świata – Flandrią z jej wielkimi miastami: Gandawą (64 000 mieszkańców) i Brugią (46 000) oraz prawie dwustoma innymi (był to najbardziej



4. Portret Filipa Śmiałego, ok. 1400, kopia z XVII wieku, Dijon, Musée des Beaux-Arts

zurbanizowany rejon Europy) – Filip stał się pierwszym graczem na arenie polityki francuskiej, obok swego bratanka Ludwika Orleańskiego. Z nim to rywalizował o funkcję regenta, zwłaszcza gdy nowy król, Karol VI, zwany Szalonym, od roku 1392 pogrążył się w permanentnym stanie psychozy depresyjno-maniakalnej i niezdolny był do sprawowania władzy. Filip szybko zarzucił plan ekspansji na Anglię, jaki powziął w 1386 roku; flirtował z Anglikami, dbając o pokój, od którego zależała pomyślność sukiennictwa i handlu flandryjskiego. Nawiązał bliskie stosunki z książętami Brabancji (Luksemburgami) oraz z domem Wittelsbachów bawarskich, którzy władali hrabstwami Holandii, Zelandii i Hainaut. Będzie to procentowało w przyszłości. Filip utworzył nowe państwo – europejską „trzecią siłę” między Anglią a Francją. Zarazem, objąwszy Wolne Hrabstwo Burgundii (Franche-Comté), przestał być tylko lennikiem króla Francji, ale stał się poddanym Świętej Rzeszy i cesarza niemieckiego. To pozwalało mu oderwać się od poddaństwa francuskiego i osiągnąć status władcy niezależnego od króla, przynajmniej na części swego terytorium.

Filip Śmiały stworzył podwaliny pod wewnętrzną integrację różnych terytoriów. Skonstruował jednolity system administracji z centralnymi urzędami dworskimi i radą książęcą. Niezwykle rozbudowany zestaw stanowisk wiązał rycerstwo i arystokrację z dworem i osobą księcia (zob. III.2). Stolicami książęcymi były Dijon i Lille. W Beaune, Dôle i Chalon obradowały parlamenty obu dzielnic księstwa: francuskiej i cesarskiej – Stany Generalne, zwolywane zresztą rzadko. Do tego doszło ujednolicenie systemu podatkowego. W Lille i Dijon powstały w roku 1386 Izby Rachunkowo-Podatkowe (*Rekenkammer*, *Chambre des Comptes*), dołączyły do nich potem kolejne, prowincjonalne: w Brukseli (1404), Nevers (1405), Hadze (1428–1463, poddana potem Brukseli), Mechelen/Malines (1473). Wreszcie, w ten system włączały się zarządy miast (rady miejskie i miejskie izby sądowe), uzupełniające sieć administracji, jurysdykcji i sądownictwa w całym państwie. Oto właściwe początki nowoczesnego systemu administracyjnego, który utrzyma się zwłaszcza na obszarach niderlandzkich aż po rewolucję niepodległościową z lat 1573–1581 i powstanie nowego ustroju republikańskiego (Republiki Zjednoczonych Prowincji Niderlandzkich). W późnośredniowiecznej Europie stanowił on modelowe rozwiązanie ustrojowe dla społeczeństw funkcjonujących pomiędzy kulturą dworu a cywilizacją miejską. Trzeba jednak zaznaczyć, że w owym czasie Filip Śmiały był na terytoriach niderlandzkich traktowany jako cudzoziemiec, przedstawiciel obcej dynastii francuskich Walezjuszy, narzucającej miastom swe panowanie.

III.1.2. Jan bez Trwogi 1404–1419

Odczucie to zmieniło się po wstąpieniu na tron w roku 1404 Jana bez Trwogi (przydomek zawdzięczał swej walecznej postawie w bitwie



5. Portret Jana bez Trwogi, połowa XV w. (?), Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

z Turkami pod Nikopolis w 1396 roku) [il. 5]. Jan urodził się we Flandrii, mówił po niderlandzku – w języku, którego jego ojciec nigdy nie opanował; zresztą przebywał potem znacznie częściej we Flandrii lub Paryżu niż w Burgundii. Jego panowanie naznaczone było ustawiczną walką o realną władzę regentką nad Paryżem i Francją, gdy Karol VI pogrążył się w odmętach swego obłądzenia. Głównym konkurentem Jana był brat króla, Ludwik Orleański. Do eskalacji konfliktu doszło, gdy w listopadzie 1407 roku Ludwik został skrytobójczo zamordowany na jednej z ulic Paryża, a w 1409 pod opiekę Jana bez Trwogi oddała się królowa Isabeau Bawarska, małżonka królewska. Burgundczyk stał się wówczas faktycznym panem Paryża. Spowodowało to konsolidację opozycji: w 1410 roku pakt antyburgundzki zawiazali syn Ludwika, Karol Orleański i jego szwagier Bernard d'Armagnac. Do paktu przyłączyli się książę Jan de Berry oraz książę de Bourbon. Powstało stronnictwo armaniaków (orleańczyków), które od 1411 roku weszło na drogę militarnej walki z oddziałami burgundzkimi. Rozpoczęła się regularna wojna domowa. Paryż stał się miejscem ustawicznych potyczek, walk i burd. Początkowo Burgundczyk mógł korzystać ze swej aury opiekuna prostego ludu, ale ten szybko pojął, że konkurencja stronnictw nie ma nic wspólnego z interesami plebsu. W 1414 roku wybuchło w Paryżu powstanie proletariatu miejskiego, zwane „rewolucją kaboszonów” (*révolution cabochienne*). Książę musiał zmykać z miasta. Tymczasem wojna domowa objęła obszary poza stolicą: Île-de-France i Szampanię z Laon, Saint-Quentin, Soissons i rejon Artois, tym samym zbliżając się do domeny burgundzkiej we Flandrii. Jan był zmuszony szukać rozejmu z armaniakami. W 1414 roku zawarł w Arras traktat, w którym zobowiązał się nie spiskować z Anglikami przeciw koronie i nie wkraczać do stolicy bez pozwolenia króla. Cóż za upokorzenie dla dumnego księcia, jeszcze niedawno zwanego niekoronowanym królem Paryża!

W tym czasie nastąpiła kolejna inwazja Anglików, którzy pragnęli wykorzystać zamęt wojny domowej i powstania ludowego. W bitwie pod Azincourt w 1415 roku zginęli bracia księcia – Philippe de Nevers i Antoni Brabancki. Sam książę zachowywał dystans wobec wojny, pozostawiając ciężar walki armaniakom. Prowadził tajne knowania z Henrykiem V Lancasterem, królem angielskim, uznając jego prawa do tronu francuskiego. Widać z tego, że wcale nie czuł się już, jak jego ojciec, Francuzem, lecz kimś odrębnym – Burgundo-Niderlandczykiem, któremu na sercu leży dobro własnego państwa. Od tego czasu w historiografii francuskiej książęta burgundzcy będą traktowani jak zdrajcy.

W 1418 roku Burgundczycy i Anglicy wkroczyli do Paryża, którego bramy otwarły się przed nimi w wyniku zdrady. Jan bez Trwogi jednak szukał porozumienia z nowym delfinem, Karolem (późniejszym królem Karolem VII). Na 10 września 1419 zaaranżowano ich spotkanie na moście w Montereau. Tam jednak doszło do kłótni, delfin zerwał

rozmowy już po kilku minutach. W tłumie książę Jan padł śmiertelnie ranny ciosem sztyletu. Nie wiadomo, czy był to przypadek, czy może zaplanowany zamach, niemniej w tym momencie związki francusko-burgundzkie zostały ostatecznie zerwane.

W tym czasie państwo burgundzkie powiększa się o nowe terytoria (il. 1). Już Filip Śmiały od początku dążył do zawładnięcia Brabancją, sąsiadującą z Flandrią, oraz pobliskim rejonem hrabstwa Hainaut (Henegouwen) i północnych Niderlandów (hrabstwami Holandii i Zelandii). Prowadził grę dyplomatyczno-koligacyjno-dynastyczną z panującymi w tym rejonie domami: Luksemburgami i Wittelsbachami. Dzięki tym misternym zabiegom polityczno-mażeńskim i wojnom podjazdowym synowie Filipa objęli kolejne schedy: Jan (przyszły Jan bez Trwogi) po Wittelsbachach został hrabią Holandii, Zelandii i Hainaut (1385), a Antoni, a potem jego synowie Jan IV i Filip Brabancki, objęli po Luksemburgach władzę w księstwach Brabancji i Limburgii (1404/1406) oraz Luksemburga (1412), które weszły pod bezpośrednie panowanie księcia burgundzkiego, już Filipa Dobrego, w latach 1430–1435. Po okresie walk z Jakubą (Żakliną) Bawarską, córką Wilhelma VI Wittelsbacha, hrabstwa Holandii, Zelandii i Hainaut zostały w 1427 roku objęte regencją Filipa Dobrego, a w 1433 ostatecznie włączone do państwa burgundzkiego.

III.1.3. Filip Dobry 1419–1467

Prawie półwieczne panowanie Filipa Dobrego [il. 6] było okresem dominacji Burgundii na arenie władzy w tej części Europy. Filip wszedł w jawne pertraktacje z Anglikami, głosząc, że jest do tego uprawniony jako mściciel ojca, zwolniony przez mord z przysięgi lojalności wobec króla. W 1420 roku zawarł z Henrykiem V układ w Troyes, który był ciosem dla korony francuskiej: ogłoszono w nim pozbawienie delfina praw do tronu, który miał przejść po śmierci króla Karola VI na Henryka V. Wraz ze śmiercią Karola VI i Henryka V w 1422 roku podwójnym królem Anglii i Francji stał się jednoroczny syn Henryka i Katarzyny Francuskiej, Henryk VI Lancaster. Równocześnie delfin ogłosił się w Bourges legalnym królem Francji jako Karol VII. W tym momencie Francja miała więc dwóch monarchów: „Króla Paryskiego” i „Króla z Bourges”. Temu pierwszemu podlegały Gujenna z Bordeaux i cała północna część kraju ze stołecznym Paryżem oraz z nowo zdobytymi Orléanem i Reims – tradycyjnym, świętym miejscem koronacji. Ta sytuacja trwała aż do wystąpienia Joanny d’Arc w 1429 roku. Zrodziło się wówczas poczucie wspólnoty narodowej i lojalizmu wobec króla z Bourges. Joanna poprowadziła wojska na Orléan i na Reims, gdzie odbyła się koronacja Karola VII. Schwytana w 1430 roku przez Burgundczyków i wydana Anglikom, została oskarżona o czary i spalona



6. Książę Rogier van der Weyden, *Portret Filipa Dobrego*, Dijon, Musée des Beaux-Arts

31 maja 1431 w Rouen. Nie mogło to już jednak zahamować postępów wojsk orleańczyków. Filip poczuł, że stracił poparcie ludności, toteż zerwał przymierze z Anglikami i zawarł w 1433 roku w Arras układ z Karolem VII. Ale wojna trwała jeszcze długo, aż do roku 1453 – bitwy pod Castillon w Dordonii, pieczętującej odbicie całej Gijenny. Wcześniej już – począwszy od 1449 roku – nastąpiło zajęcie Bretanii i Normandii, tak że Anglikom pozostała już tylko enklawa w Calais.

Prawdziwym zwycięzcą tej wojny był Burgundczyk, Filip Dobry. Uwolniony z podległości lennej wobec Francji i decydujący o losach wojny, mógł prowadzić ekspansję terytorialną swojego państwa. W roku 1420 kupił od zadłużonego Jana III hrabstwo Namur, sąsiadujące z Flandrią, które objął po śmierci tamtego w 1429 roku. Po śmierci Filipa Brabanckiego, swego stryjecznego brata, w 1430 roku przejął księstwo Brabancji i Limburgii. W roku 1435 kupił prawa do księstwa Luksemburga, które przyłączył w latach 1443–1451 (wraz z Alzacją). Od Jana Brabanckiego zyskał w 1425 sukcesję w hrabstwach Hainaut, Holandii i Zelandii, które przyłączył w wyniku wojny z byłą żoną Jana, Jakubą Bawarską, w latach 1432–1433. Wykorzystał też wewnętrzne spory w księstwie Geldrii (Veluwe, Geldria i Zutphen) do interwencji, zakończonej przez jego syna Karola Śmiałego objęciem tych terytoriów w latach 1472–1473.

Państwo Filipa Dobrego objęło zwarty obszar [il. 1]. Na południu w jego skład wchodziły: księstwo Burgundii (z Dijon, Beaune, Semur, Autun) i hrabstwo Burgundii (Franche-Comté), hrabstwa Charolles, Macon, Bar, hrabstwo Nevers (tu panowali jego stryjeczni bracia, władający też na północy hrabstwem Rethel) oraz rejon Auxerre. Na północy zaś: hrabstwo Flandrii z Brugią, Gandawą, Ieper (Ypres), Kortrijk (Courtrai), Oudenaarde, Lille, Douai (ale już bez Tournai, które pozostało wolnym miastem, podległym formalnie królowi Francji); hrabstwo Artois (Arras, Saint-Omer); hrabstwa Saint-Pol i Boulogne; dalej Pikardię (Amiens); hrabstwo Namur; hrabstwo Hainaut (Valenciennes, Enghien, Mons, Halle); księstwo Brabancji (Bruksela, Antwerpia, Leuven, 's-Hertogenbosch, oraz formalnie przynależne do Flandrii Mechelen); księstwo Limburgii (Limburg, Maastricht); hrabstwa Zelandii (Middelburg) i Holandii (Haga, Haarlem, Lejda, Dordrecht); księstwo Luksemburga. Formalnie niezależne, a faktycznie podległe Burgundii były biskupstwa: Cambrai (z osadzonym na nim członkiem rodu – Janem IV Burgundzkim) oraz ogromna diecezja Utrechtu z podległymi terytoriami w Overijssel i Drenthe oraz z głównymi miastami: Utrechtem, Amersfoort, Deventer i Zwolle (1451–1496 rządził tym obszarem Dawid Burgundzki, bastard Filipa Dobrego). Poza władaniem Burgundczyka pozostało wielkie biskupstwo leodyjskie (Leodium, Liège, Luik). To za Filipa Dobrego nastąpiła pełna integracja wewnętrzna państwa burgundzkiego w jego strukturze administracyjnej (zob. rozdz. III.1.1

i III.2). Przy tym centrum władzy wyraźnie przeniosło się z Dijon i Burgundii właściwej na północ, do Niderlandów – do Lille, Valenciennes, Brugii, Brukseli – głównych siedzib księcia. Kultura burgundzka przestała być wyłącznie dworską – jej podłożem stała się relacja między dworem a wielkimi niderlandzkimi miastami.

Filip podkreślał swoje ambicje monarsze małżeństwami: własnym z Izabelą Portugalską oraz swego syna – z Katarzyną Francuską i Izabelą de Bourbon. Dążył do odtworzenia historycznego królestwa Burgundii i Lotaryngii z czasów cesarza Lotara I. Marzenie, które nie mogło się ziścić.

III.1.4. Karol Śmiały 1467–1477

Karol Śmiały [il. 7] odziedziczył jedno z najpotężniejszych władztw ówczesnej Europy. Wkrótce po objęciu tronu książęcego ożenił się – wtedy już 33-letni podwójny wdowiec – z siostrą króla Anglii, Edwarda IV – Małgorzatą z Yorku. Małżeństwo to umocniło jeszcze jego pozycję na arenie międzynarodowej.

Karol zdobył dla Burgundii nowe terytoria [il.1]: w roku 1469 Górna Alzację, a w 1475 Lotaryngię, połączwszy domenę burgundzką z północnymi posiadłościami w Niderlandach; w 1475 pozyskał Geldrię. Prowadził politykę proangielską, pozostawał więc w ustawicznym konflikcie z królem Ludwikiem XI – bardzo zręcznym politykiem, zwanym dla zdolności dyplomatycznych „wszechobecnym pajakiem” (*l'universelle araignée*). Dążenie do zyskania korony królewskiej, a nawet cesarskiej, czyniły mu wrogiem także cesarza Fryderyka III Habsburga. Ten jednak musiał się zgodzić – mając na względzie zarówno potęgę militarno-polityczną Karola, jak i nadzieję włączenia Niderlandów i Burgundii do władztwa Habsburgów – na małżeństwo córki Karola, Marii, ze swym synem Maksymilianem, uzgodnione w Trewirze w 1473 roku. Dalsze rokowania jednak zerwał, Karol zażądał bowiem dla siebie godności króla rzymskiego (tj. godności tradycyjnie poprzedzającej uzyskanie korony cesarskiej). Do małżeństwa tego doszło dopiero w 1477 roku, już po śmierci Karola.

Karol uwikłał się w wojnę z księciem Lotaryngii i konfederatami szwajcarskimi, sprzymierzonymi przejściowo z cesarzem, oraz w wojnę króla angielskiego Edwarda IV z królem francuskim Ludwikiem XI w 1475 roku. Było to pasmo porażek burgundzkich: bitwy pod Héricourt 1475, Grandson 1476, Murten 1476. Karol zachowywał się w bitwach i potyczkach jak nieobliczalny szaleniec: atakował z furją tam, gdzie musiał natrafić na największy opór lub przewagę wroga. Podczas oblężenia Nancy, w bitwie pod miastem (1477), zmuszony został do ucieczki, w czasie której oddział wroga dopadł go i zabił.



7. Rogier van der Weyden, warsztat, *Portret Karola Śmiałego*, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie



8. *Portret Marii Burgundzkiej*, przypisywany Michaelowi Pachrowi, ok. 1490, Kreuzlingen, kolekcja prywatna

III.1.5. Maria Burgundzka (1477–1482) i Filip Piękny (1482–1506)

Po śmierci Karola Śmiałego francuskie części państwa burgundzkiego (Burgundia, Pikardia i Artois) powróciły do korony św. Ludwika, a w pozostałych częściach (Niderlandach i Franche-Comté) władzę z ramienia cesarza objęli księżna Maria Burgundzka (zm. 1482) [il. 8] i jej małżonek Maksymilian Habsburg (od 1486 roku król niemiecki i od 1508 cesarz). Ich małoletni syn, Filip Piękny (zm. 1506) [il. 9], jako ostatni nosił tytuł księcia Burgundii, lecz najpierw regencję sprawował zań ojciec, a po objęciu przez trzynastoletniego Filipa książęcego tronu (1494) kierowała nim rada notabli. W 1506 roku namiestniczką Niderlandów została córka Maksymiliana, Małgorzata Austriacka, poślubiona Filibertowi Sabaudzkiemu. Jej bratanek, cesarz Karol V, ostatecznie włączył Niderlandy do domeny habsburskiej w 1530 roku.

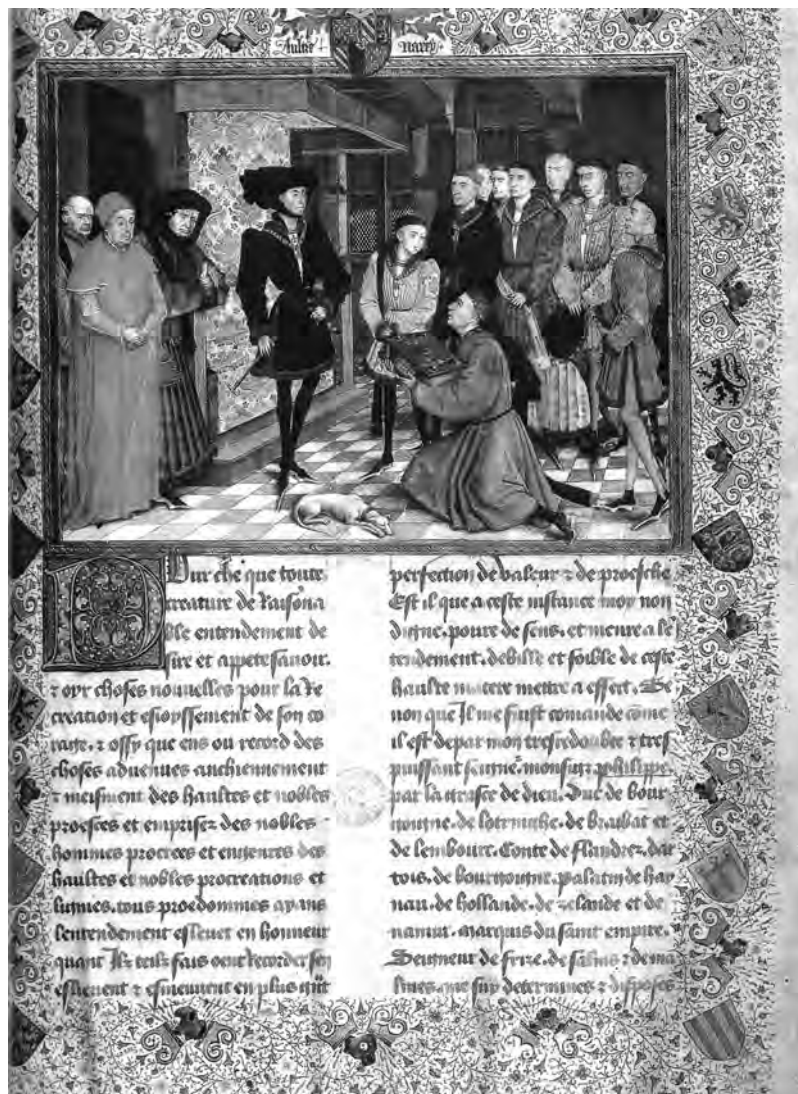


9. Pieter van Coninxloo, *Portret Filipa Pięknego*, Londyn, National Gallery

III.2. Kultura dworu¹

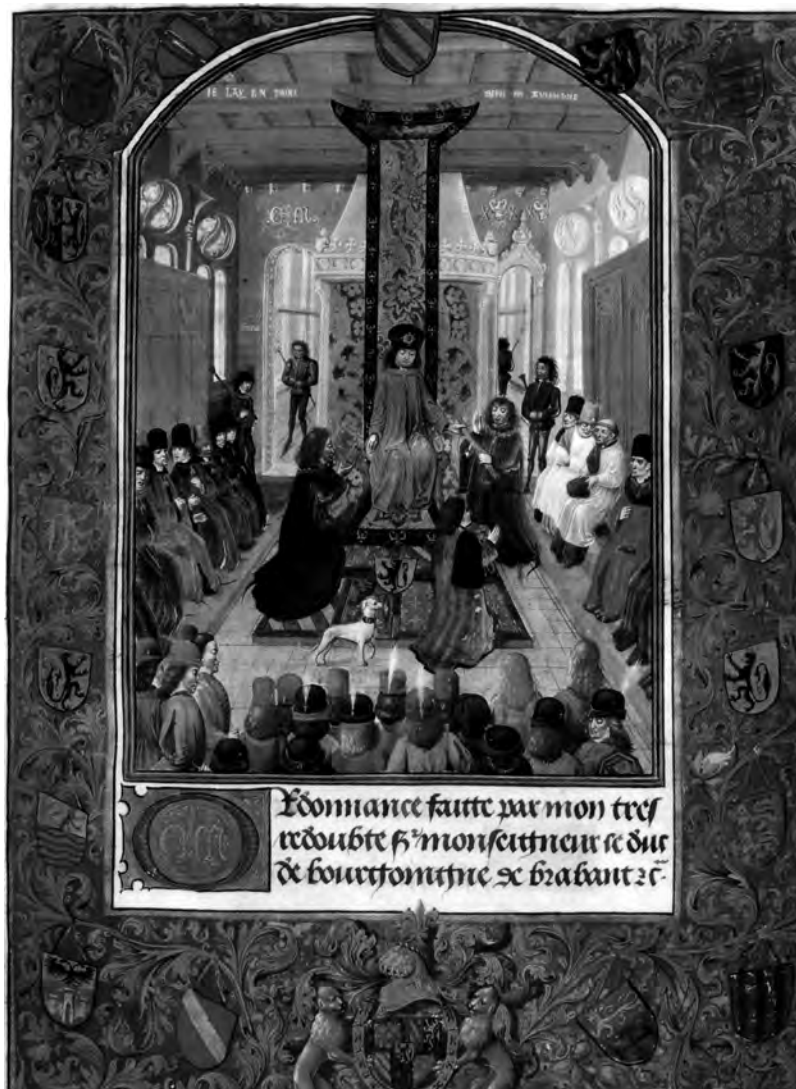
Po sławie wojennej władcy, przepych dworski stanowi to, na co największą uwagę zwracają poddani, więc troska o ceremoniał dworski jest racją stanu – uważał Georges Chastellain, historiograf i kronikarz Filipa Dobrego². Wytworzony w Dijon, Lille i Brukseli rytuał, formalizacją przewyższający jeszcze ceremoniał królewski w Paryżu, stanie się modelem dla nowożytnej obyczajowości i etykiety dworskiej, przejęty wraz z domenami burgundzkimi przez austriackich, a potem hiszpańskich Habsburgów oraz francuskich Walezjuszy Orleańskich.

Struktura państwa burgundzkiego, oparta na systemie urzędów dworskich, powstała już za pierwszego księcia burgundzkiego, Filipa Śmiałego. Rozbudowana administracja z mnogością stanowisk miała na celu wiązać rycerstwo i arystokrację z dworem i osobą księcia. System lenny przekształcony został w machinę biurokratyczną, pierwszą w historii Europy. Centralną władzę tworzyły urzędy szambelanów (*chambellans*), ochmistrzów i intendentów (*maîtres d'hôtel*) oraz *écuyers* (urzędników *curii*), którzy dzielili się na *pannetiers* – stolników, *échansons* – podczaszych, *écuyers tranchants* – podstolich oraz *écuyers d'écuierie* – koniuszych i wielkich stajennych. Niższe rangą były pozycje *valets de chambre* (waletów, kamerdynerów, komorzych), *écuyers de cuisine* (kuchmistrzów), gwardzystów, sokolników etc. Osobnym stanowiskiem była funkcja kanclerza, któremu podlegały pozostałe urzędy oraz rada książęca (która później, między 1435 a 1445 rokiem, stanie się także najwyższą izbą sądową). Ten system będzie rozszerzany



10. Rogier van der Weyden (?), *Filip Dobry i jego dwór*, miniatura dedykacyjna w: Jean Wauquelin, *Chroniques de Hainaut*, 1448, Bruksela, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 9242 – zob. tabl. 1

– z dziewięćdziesięciu czterech godności w 1426 roku do stu dwudziestu sześciu w 1433 (po utworzeniu dwudziestu ośmiu nowych funkcji dla Brabantczyków, po włączeniu tego księstwa w 1430), by, po kolejnej rozbudowie maszyny dworskiej między 1449 a 1458 rokiem, liczyć aż dwustu czterdziestu wysokich urzędników. Siedzibami dworu były najpierw Dijon i Lille, za Filipa Dobrego i Karola Śmiałego – Bruksela, a w późnym okresie, po śmierci Karola – także Mechelen. Obok tych ośrodków, główne rezydencje książęce znajdowały się także w Brugii i Gandawie, w zamku Hesdin w Artois, w Valenciennes w Hainaut oraz w Paryżu (Hôtel d'Artois).



11. Karol Śmiały
w otoczeniu dworu,
miniatura w rękopisie
Ordonancji wojskowej,
1475, Londyn,
British Library,
Add. Ms. 36619, fol. 5r

Rozbudowany system urzędniczy wymagał bogatej oprawy ceremonii, rytuałów, sformalizowanych uroczystości (zob. rozdz. III.3). Życie oficjalne zostało poddane grze konwenansów, budującej skomplikowaną etykietę. Christine de Pisan wyrażała powszechną opinię, gdy pisała, że dwór burgundzki jest najlepiej i najokazalej urządzony pośród europejskich administracji monarszych i książęcych³. Sekundowali jej w tej ocenie historycy i kronikarze. Ta formalizacja dokonała się w pełni za rządów Karola Śmiałego⁴. Doskonałym przykładem są jego audyencje dla ludu, kultywujące iluzję bliskiego kontaktu władcy z „szaraczkami”, biedotą i maluczkimi, dla których miał być opiekunem, troskliwym

ojcem i pasterzem trzody. Karol udzielał posłuchań aż dwa lub trzy razy w tygodniu, po spożyciu obiadu. Każdy mógł zwrócić się ze swą supliką bezpośrednio do księcia. Obecny był przy tym, i to obowiązkowo, cały dwór. Był to istny spektakl. Rozstawione wedle hierarchii rang, całe rycerstwo zasiadało po obu stronach przejścia prowadzącego do podium z tronem księcia. U jego stóp siedzieli referendarze, woźny trybunału i sekretarz. Za balustradą, pod ścianami sali, stali niżsi urzędnicy. Podobno spektakle owej sprawiedliwości i jursprudence księżęcej trwały solennie długo i były, wedle kronikarza Chastellaina, „wspaniałe i pełne chwały” (*une chose magnifique et de grand los*)⁵. Nawet gdy nie sprawował władzy i nie wypełniał urzędowych funkcji, książę Karol odgrywał ceremonialne konwencje: „W pewnych porach dnia starał się całe swe postępowanie i sposób bycia nastawić na poważne rozmowy, a zachęcając do zabawy i rozsiewając uśmiechy, upodobał sobie przemawiać pięknie jak orator i nakłaniać swą szlachtę do cnoty. I widziano go często, jak siedział na wspaniałym fotelu o wysokim oparciu, przed nim jego szlachta, on zaś kierował do niej różne upomnienia stosownie do okoliczności i potrzeb. I jako książę, i jako pan wyższy od wszystkich, był zawsze bogato i wspanialej ubrany niż inni” (Chastellain)⁶. Ceremoniał obejmował, rzecz jasna, w szczególności sposób organizację codziennego życia dworskiego – jego kuchnię, aprowizację, tryb ucztowania [il. 12]. Znacznie bardziej niż gdzie indziej, na dworze burgundzkim rozbudowana była – właściwie maniakalnie – hierarchia rang kuchennych i stołowych: rozmaitych ochmistrzów, kuchmistrzów, kucharzy, kuchcików, piekarzy, krajczych mięsiwa i chleba, osobnych mistrzów i *écuyers* odpowiedzialnych za przygotowywanie i doglądanie pieczystego (*hauteurs*), zup (*potagiers*), ryb, sosów, trufli, deserów itd., podczaszyc i podstolich. To dwór burgundzki wytworzył wielowiekową, do dziś właściwie obowiązującą tradycję drobiazgowych i nieraz dokuczliwych konwenansów, ustanawiających zasady *préséance* – „pierwszego miejsca”, pierwszeństwa w zasiadaniu przy stole, przy przekraczaniu drzwi, przy powitaniu i pożegnaniu. Rozkwitała rywalizacja na gesty kurtuazji, nieraz okazywane z przesadną emfazą, choć w istocie puste. Ot, choćby jak wtedy, gdy Jan bez Trwogi otaczał swą młodą synową, Michelle de France, córkę króla, dworną wciąż pełną ustawicznych grzeczności: bez ustanku tytułował ją *Madame*, co rusz klękał przed nią, usiłował jej usługiwać, a ona, zgodnie z ówczesnym poczuciem formy, wzbraniała się przed tymi rewerencjami – co opisuje szczegółowo Aliénor de Poitiers w *Les honneurs de la cour*⁷. Dworski splendor, poprzez turnieje i pojedynki zwane *pas d'armes* (zob. III.2.1), wszedł w obszar militarny, na pola bitewne. Jean Molinet opisał obóz wojenny Karola Śmiałego pod Neuss jako swoiste *theatrum*: rycerstwo konkurowało tam ze sobą okazałością namiotów, ukształtowanych w formę zamków z galeriami i ogrodami, w których i wokół których organizowano różne rozrywki, niczym na dworze w Dijon czy Brukseli⁸.



12. Ucztą dworską, miniatura w *Histoire d'Olivier de Castille et d'Artus d'Algarbe*, Paryż, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 12574, fol. 181v

Wszystkim tym formalnościom ceremoniału służyła sztuka w rozmaitych gatunkach: rzeźba i snycerstwo, złotnictwo, malarstwo miniaturowe i monumentalne w formie tapiserii, malarstwo tablicowe, produkcja bogatych strojów. Także literatura historiograficzna⁹ – której karty zapisali między innymi Jean Froissart¹⁰, Enguerran(d) de Monstrelet¹¹, Georges Chastellain¹², Olivier de La Marche, Jean Molinet¹³ i Philippe de Commines¹⁴ – miała podobnie gloryfikacyjny cel. Dynastyczna, kryptomonarchiczna polityka książąt burgundzkich potrzebowała zdolnych pisarzy, którzy byliby w stanie dostarczyć instrumentów propagandy i upamiętnienia dziejowego, a także opisać dworski splendor. Dlatego na przykład Olivier de la Marche (1426–1502) cieszył się sławą tyleż historyka i kronikarza, co organizatora pełnych przepychu uroczystości. Obyczaje i rytuały dworskie przedstawił dokładnie w swych *Mémoires*, ujmujących lata 1435–1488, które – uzupełnione przez dzieło następcy, Philippe’a de Commines – dają pełną panoramę wydarzeń na dworze burgundzkim¹⁵. Jako mistrz ceremonii Karola Śmiałego stworzył dla króla angielskiego Edwarda IV cały traktat o etykiecie, mający dać jego dworowi wzór ceremoniału (*Estat de la maison du duc de Bourgogne*, 1474). Opisał rytuały celebracji w Zakonie Złotego Runa (*Traité de la Manière de célébrer la noble fête de la Toison d’or*), ułożył też traktat o pojedynkach i potyczkach rycerskich (*Traité et Avis de quelques gentilhommes sur les duels et gages de bataille*). Stworzył modelowy dla etosu rycerskiego poemat alegoryczny *Le chevalier délibéré* (1483) oraz równie modelowe dla etosu niewiasty i idealizowanej miłości dworskiej dzieła: *La Source d’honneur pour maintenir la corporelle élégance des Dames* i *Le Parement et le Triomphe des Dames d’Honneur*.¹⁶

Pisarze ci wypromowali charakterystyczny dla epoki model księcia-władcy. Miał być on, po pierwsze, strategiem politycznym, dbałym o rację stanu (w istocie utożsamianą ówczesznie z interesem dynastii), po drugie – chrześcijańskim rycerzem, skłonny do porywających czynów wojennych, a po trzecie jeszcze – człekiemy wytwornym, pełnym godności i oglądy, szarmanckim wobec dam i pielęgnującym mitologię dwornej miłości. Chastellain pisze: „Sława książąt polega na dumie i na podejmowaniu niebezpiecznych przedsięwzięć [wojennych]...”¹⁷. Zarazem literatura podaje, że wielki pradziad jego protektora, Filip Śmiały, wraz ze swym kuzynem, księciem Ludwikiem de Bourbon, założył w 1401 roku w Hôtel d’Artois w Paryżu towarzystwo nazwane Dworem Miłości – *Cour d’Amours* – kultuwujące wymyślny rytuał ku czci dam i miłości idealnej (zob. III.2.2). Romantyczną i zmysłową aurę *Roman de la Rose* próbował ewokować Filip Dobry, gdy swego czasu, z okazji przybycia poselstwa angielskiego, kazał przygotować coś w rodzaju Źródła Wenery – kąpielisko w podparyskim Vincennes, w którym ambasador z całym orszakiem zażywać mogliby rozkoszy miłosnych, jak o tym ochoczo i z pochwałą opowiada Chastellain¹⁸. Tu już erotyka

z alegoryczno-poetyckiej przerodziła się w zupełną realność uciech cielesnych, ale wciąż rozgrywana była pod literacką maską. Po czwarte wreszcie, model władcy kreowany przez pisarzy historycznych i apologetycznych zawiera zawsze mocne podkreślenie książęcej *pietas* – pobożności. Chastellain, Jean Germain, Jean Jouffroy, Guillaume Fillastre opisują charakter Filipa Dobrego jako połączenie światowości z pobożnością. Po mszy modli się on jeszcze długo, klęcząc przed ołtarzem. Cztery dni w tygodniu pości, pości też w każde święto maryjne i święto każdego z apostołów; poza tym w wiele dni zwykłych ma zwyczaj pościć aż do czwartej po południu. Rozdziela hojnie rozliczne jałmużny. Każe na swój koszt, w tajemnicy przed opinią publiczną (by nie być posądzonym o ostentację), odprawiać stałe msze za duszę każdego ze zmarłych członków dworu, od baronów po waletów¹⁹.

III.2.1. Idea rycerska

Spopularyzowany w romantycznej literaturze i dzisiejszej kulturze masowej wizerunek szlachetnego rycerza późnośredniowiecznego nie jest wcale tak oczywisty, jakby się zdawało. Ten barwny obraz stanowi „kliszę”, obecną nawet w nowoczesnych badaniach historycznych²⁰. Na rozdzwięk między mitem a rzeczywistością oraz wewnętrzne niespójności literackiego wyobrażenia wskazywał już Johan Huizinga w *Jesieni średniowiecza* (1918), zaś Aron Guriewicz pisał niedawno: „Proces przemiany wczesnośredniowiecznego wojownika w rycerza późniejszego średniowiecza był procesem jego poetyzacji, heroizacji i mitologizacji, *Chansons de geste*, genealogie arystokratycznych rodów, ‘zwierciadła władców’, rycerska epopeja i opowieść, poezja trubadurów i minezingerów – każda z tych form literackich wytworzyła swój własny ideał rycerza. [...] Przygody, wędrowniki, bohaterskie czyny rycerzy, ich bezinteresowne dążenie do poświęcenia, obrona słabych, wzniosła miłość do nieskazitelnej, pięknej damy, ideał *mesure*, *mâze* (miary, umiarkowania, panowania nad sobą) i dworności, *courtoisie*, *hövescheit*, łączącej w sobie pojęcie *prouesse* (cnoty) i *sagesse* (mądrości), kodeks honorowy – były wymysłem literackim. [...] Gwałt, grabież, niepohamowana żądza zdobyczy, mściwość, rozwiążność, połączenie miłości idealnej i uduchowionej z prymitywnym zaspokojeniem popędów, stanowa wyniosłość, wiarołomstwo w stosunku do stojących na niższych szczeblach drabiny społecznej, pogarda dla ludzi pochodzenia nieszlacheckiego – oto bezwzględna rzeczywistość [...]”²¹ A zatem pamiętać trzeba, że dworski ideał rycerski jest tylko mitem, wyrazem sublimacji kulturowej rzeczywistych ambicji i popędów. Mitem, który zresztą już we własnej epoce stał się przedmiotem ironii – w słynnym dziele Antoine’a de La Sale, *Le petit Jehan de Saintré*, poemacie z lat 1456–1460, dedykowanym młodemu księciu Jeanowi II d’Anjou, synowi króla René d’Anjou²². De la Sale opowiada w nim historię o paziu królewskim, edukowanym przez młodą wdowę w konwencjach życia dworskiego, rycerskich obyczajach



13. *Dziewięciu Zacznych Bohaterów*, tapiseria księcia Jeana de Berry, Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art, fragment – zob. tabl. 2

i kwestiach miłosnych; staje się on dzięki jej naukom i swym walecznym czynom, dokonany w czasie długich peregrynacji między Aragonią a Prusami, sławnym rycerzem, lecz wdowa nie chce zostać damą jego serca, przekładając nad jego uczucie względy obleśnego, opasłego opata (Damp Abbé). Dworna miłość i szlachetna waleczność zgodna z ideałem rycerskim kończy się sarkastycznym i mizoginicznym wyszydzeniem wzniosłej idei.

Świat mitów rycerskich był niebywale bogaty w postaci o rozmaitym pochodzeniu; obok słynnych bohaterów arturiańskich i paladynów Karola Wielkiego wchłonił on bohaterów starożytnych: Hektora, Aleksandra Wielkiego Kwintusa Kurcjusza, Cezara, Hannibala²³. W XIV wieku pojawił się literacki, znacznie później też obrazowy, kult tzw. Dziewięciu Zacznych Bohaterów – *les Neuf Preux*: trzech antycznych (Hektor, Aleksander, Cezar), trzech biblijnych (Dawid, Jozue, Juda Machabeusz) i trzech chrześcijańskich (Artur, Karol Wielki, Gotfryd de Bouillon) – choć wszystkie te zestawy mogły jeszcze być różnicowane²⁴ [il. 13]. Spotykamy ich w poezji Guillaume’a de Machaut i Eustache’a Deschamps’a. Deschamps, w balladzie z 1386 roku i poemacie *Si les héros revenaient sur terre* z 1396 roku, dodał do tej grupy bohaterów ich niewieście odpowiedniki, w tym z antyku Pentezyleę, Tomyris, Semiramidę, a później utrwalił się zestaw Lukrecja – Veturia – Wirginia; Jael – Estera – Judyta; św. Helena – św. Brygida – św. Elżbieta Turynگیjska.

W tę sferę mitycznych wyobrażeń literatura włączyła współczesne postacie historyczne, zmitologizowane i spoetyzowane: Bertranda du Guesclin, Jeana Le Maingre de Boucicaut, Jeana de Bueil, Jacques'a de Lalaing i wielu innych. Stali się oni przedmiotem niemal religijnego kultu; książęta burgundzcy przechowywali w skarbcu rozmaite relikwie wielkich rycerzy: obok miecza św. Jerzego (z jego herbem!) miecz Bertranda du Guesclin czy ząb dzika pokonanego przez Garina Le Loherina.

„Okazem hiperromantycznej epiki rycerskiej” – jak go nazwał Johan Huizinga²⁵ – jest *Mélyador* Jeana Froissarta²⁶. Powstały w latach 1362–1369 i zredagowany ponownie w 1381–1382 dla Wacława Luksemburskiego, księcia Brabancji, wielki poemat, złożony z 30 771 wierszy oktosylabicznych, opowiada historię rozgrywającą się w Wielkiej Brytanii na początku rządów króla Artura, jeszcze przed ustanowieniem Okrągłego Stołu.

Florée wraz z kuzynką Hermondine, córką króla Szkocji, Hermonta, knuje intrygę dla pozbycia się kawalera Camela de Camois jako pretendenta do ręki księżniczki, niechcianego ze względu na jego przesadną dumę i wręcz somnambuliczne marzycielstwo. Camel zostaje podstępem zamknięty w zamku, gdzie ma czekać, aż Florée przyśle mu godnych adwersarzy. Ten, który po pięciu latach zmagani wykaże się walecznymi czynami, zdobędzie rękę Hermondine. Niewiasty organizują turnieje i pojedynki, by wyłonić pożądanego konkurenta. Młody dzielny Mélyador, syn księcia Patrisa de Cornouailles, oraz jego towarzysze Agamanor wyróżniają się walecznością i dwornością, jak też zręcznością w zalotach miłosnych, pierwszy do Hermondine, drugi do Phénonée, siostry Mélyadora. Te „gry miłosne” zajmują główną część fabuły, obok opisów czterech turniejów i licznych pojedynków. W przebraniu sprzedawcy klejnotów Mélyador spotyka damę swego serca w Montségur, kiedy ta zmuszona została przez burzę morską do zmiany kierunku podróży – a udawała się do Tarbonne, gdzie miał się odbyć turniej, zwołany przez siostrę kawalera. Dopiero podczas kolejnego, trzeciego już turnieju w Signadon, pod osłoną nocy kochankowie wyznają sobie uczucie. Mélyador zostaje wtedy wprowadzony w tajną intrygę, by wziął rzekomy udział w turniejowej konkurencji. Agamanor tymczasem zadrza się w Phénonée, ujrzawszy ją podczas uroczystości w Tarbonne. Jednak, zamiast rozkoszować się wzajemnością jej uczucia, pada ofiarą *qui pro quo*: nieporozumienie polega na tym, że prostoduszna i naiwna Phénonée nie bierze swego uczucia za rzeczywistą miłość, bo omyłkowo sądzi, że Agamanor jest jej bratem. Wysła rycerza Lyonneta, by sprowadził zwycięzcę turnieju w Tarbonne – Mélyadora, a dzięki rozmowie z kuzynką oraz dwóm wizytom Agamanora, przebranego za malarza, w końcu odkrywa prawdę, że ów nie jest wcale jej bratem, i rozpoznaje naturę swego uczucia, odnajdując w nim spokój. W drugiej części eposu autor wprowadza trzecią jeszcze parę kochanków, młodego

Sagremora, syna króla Irlandii, i czułą Sébille. Fabuła wikła się jeszcze bardziej, by rozwiązać się wreszcie podczas finałowej uczty, na której bohaterowie zawierają małżeństwa: Mélyador z Hermondine, a Agamator z Phénonée; historia zaś Sagremora pozostaje niewyjaśniona, przez wprowadzenie suspensu: bohater zostaje porwany przez nimfy – towarzyski Diany...

Powikłany wątek miłosny spleciony nierozzerwalnie z sekwencją turniejowych pojedynków wyraża doskonale esencję mitu rycerskiego: kurtuazję wobec dam, dworne zaloty, kultywowanie idealnej miłości, a zarazem pochwałę walecznych czynów.

Właściwie wszyscy historycy i historiografowie franko-burgundzcy – Froissart, Monstrelet, Chastellain, de La Marche czy Molinet – czynią celem swych prac gloryfikację rycerskiego czynu i rycerskich cnót. Kroniki i biografie, nie mniej niż poematy w typie *Mélyodora*, kształtują i upowszechniają idealny model rycerza walecznego, dwornego i pobożnego. Przykładem wielkiej literackiej kariery stał się Jacques de Lalaing (1421–1453). Był on walońskim rycerzem z Hainaut, początkowo działającym w służbie książąt Kleve, potem księcia burgundzkiego Filipa Dobrego. Ten powierzał mu zadania posłowania do papieża i króla francuskiego, potem wysłał go do tłumienia rewolty mieszkańców Gandawy, podczas której to ekspedycji Lalaing zginął. Ów historyczny szlachcic stał się w opowieściach literackich uosobieniem błędnego rycerza²⁷. Mit ten stworzyły barwne biografie, rozwijające wątki awanturnicze, zwłaszcza *Le Livre des faits de messire Jacques de Lalaing* (*Chronique de Messire Jacques de Lalaing*), opowieść napisana zapewne przez herolda zakonu Złotego Runa, Jeana Lefèvre’a de Saint-Remy, zwanego Toison d’or²⁸, i rozwinięta przez Chastellaina.

Jacques już w wieku dwudziestu lat zwrócić miał na siebie uwagę księcia burgundzkiego i króla francuskiego niezwykłą zręcznością w operowaniu orężem oraz dzielnemu stawianiu w pojedynkach i turniejach. W 1443 roku towarzyszył wojskom burgundzkim w zajmowaniu miasta Luksemburg i wślawił się tam męstwem oraz skutecznością we władaniu wszelaką bronią, czy to lancą, czy mieczem, i to zarówno prawą, jak i lewą ręką. W 1445 roku wziął udział w turnieju w Nancy, przed królami Francji oraz Aragonii i Sycylii, i zwyciężył we wszystkich kolejnych czterech pojedynkach, budząc podziw dla swych niebywałych umiejętności i sprytu w walce wręcz i na kopie. Wieczorem, po turnieju, uczczono go huczną uroczystością w kwaterze obu królów, gdzie obsypany został drogimi podarkami. Mimo tych sukcesów Jacques pozostał młodzieńcem skromnym, uprzejmym i pełnym dobrych manier – donoszą wspomniani kronikarze. W tymże 1445 roku Lalaing podjął swe sławne *fêtes d’armes* – serie chwalebnych, sławionych w opowieściach, tzw. „przyjaznych” pojedynków, w których przeciwnicy traktować się mieli jak konkurenci do sławy, lecz nie jak wrogowie. Zmagali się ze sobą w pełnych zbrojach i ostrą bronią, jak na prawdziwym polu

bitwy. Na ogół były to trzy kursy (przebiegi) konne z każdorazowym starciem na kopie, trzy kursy ze starciem na miecze, a następnie starcia pieszo na włócznie, topory, miecze lub sztylety. Walka trwała do momentu powalenia przeciwnika na ziemię. Pierwszym takim konkurentem do chwały stał się Jean de Boniface (zapewne jakiś Giovanni da Bonifazio), sycylijski rycerz w służbie króla Alfonsa Aragońskiego, przemierzający Lombardię, Sabaudię, Burgundię i Flandrię w poszukiwaniu okazji do chwalebnej walki i rzucający wyzwanie każdemu, kto by chciał się z nim zmierzyć. Jacques de Lalaing podjął to wyzwanie w Antwerpii w 1445 roku, przed obliczem księcia burgundzkiego, i – jakże by inaczej – zwyciężył, tak w walce konnej na kopie, jak i pieszej, w pełnych zbrojach, na włócznie, potem na topory, miecze i sztylety, szpetnie przy tym raniąc włoskiego rycerza. W poszukiwaniu następnych konkurentów Jacques przemierzał Francję i Nawarrę, tam jednak nie zyskał już pozwolenia na pojedynki, toteż udał się w końcu 1446 roku do Kastylii, gdzie tamtejszy monarcha zezwolił mu zmierzyć się 3 lutego 1447 roku w Valladolid ze szlachetnie urodzonym Diegiem de Guzmán, synem wielkiego mistrza Zakonu Calatrava. W lutym 1449 roku walczył w Stirling w Szkocji z trzema członkami klanu Douglasów, mając u boku jako reprezentantów hrabstwa Hainaut, swego wuja Simona de Lalaing oraz bretońskiego rycerza Hervé de Meriadec. W Anglii zaś znów odmówiono mu zgody na dalsze pojedynki. Ale i tak wyzwanie przyjął angielski szlachcic, Thomas Que, a walka odbyła się na ziemi flandryjskiej, w Brugii, w 1449 roku.

W tym samym roku Jacques ogłosił *pas d'armes* (*passage d'armes*), rozślawiony jako „Pasaż spod Fontanny Łez” (od studni z figurą płaczącej niewiasty w miejscu oczekiwania na zgłoszenia przeciwników), ogłoszony w pobliżu Châlons we Francji. Chodziło o rodzaj długookresowego wyzwania do walki, w którym rycerz zwyczajowo rozbijał namiot przy jakiejś drodze, w ogłoszone wcześniej dni, i czekał w nim na wszystkich, którzy zechcą podjąć rękawicę. Lalaing deklarował gotowość do pojedynku w każdy pierwszy dzień miesiąca przez cały rok. Kto był gotów zmierzyć się z nim, musiał dotknąć jednej z trzech tarcz umieszczonych wewnątrz namiotu, trzymanyh przez jednorożca spoczywającego na łonie damy (chodziło o malowany obraz). Dotknięcie określonej tarczy oznaczało podjęcie określonego typu pojedynku: walki pieszej na topory lub na miecze bądź konnej na kopie. Wojowniczy Walończyk – jak sam mówił – chciał zetrzeć się z co najmniej trzydziestoma przeciwnikami, nim minie dzień jego trzydziestych urodzin. Cały ów *passage d'armes* trwał od 1 listopada 1449 do 30 września 1450 roku. W końcu jednak konkurentów do sławy zgłosiło się mniej: Burgundczyk Pierre de Chandio, Sycylijczyk Jean de Boniface (ponownie), Burgundczyk Girart de Roussillon, a potem naraz kolejnych siedmiu szlachciców burgundzkich, francuskich i sabaudzkich. Nie trzeba już chyba dodawać, że Jacques de Lalaing okazał się w tych

pojedynkach niezwycięzony. By dowieść, że doskonały rycerz jest nie tylko waleczny i żądny sławy, ale i nader pobożny, Jacques odbył w świętym roku jubileuszowym 1450 pielgrzymkę do Rzymu, a po powrocie do Burgundii w 1451 roku mógł odebrać dowody swej pełnej chwały i nagrodę w postaci nadania mu tytułu Rycerza Złotego Runa. Oto zaczęła się wspaniała kariera chrześcijańskiego rycerza, ale i wkrótce nagle się skończyła. Gdy zginął w czasie pacyfikacji Gandawy, trzeciego dnia lipca 1453 roku, miał niespełna 32 lata.

Także marszałek Boucicaut – znany jako właściciel słynnych iluminowanych *Wielkich Godzinek* – uchodził za modelowego rycerza chrześcijańskiego. Tak oto, na postawie dawnej literatury panegirycznej i historiograficznej, opisuje go Johan Huizinga w *Jesieni średniowiecza*²⁹:

„Jean le Meingre, zwany maréchal Boucicaut, służył krajowi podczas najcięższych opresji. Był on wraz z Janem bez Trwogi w roku 1396 pod Nikopolis, gdzie sułtan Bajazet zniszczył francuskie rycerstwo, które lekkomyślnie wyruszyło w pole, aby przepędzić z Europy Turków. W roku 1415 został on ponownie wzięty do niewoli pod Azincourt i w sześć lat później zmarł jako jeńiec. Jeszcze za życia Boucicauta (w roku 1409) jakiś entuzjasta spisał jego czyny na podstawie bardzo pewnych doniesień i dokumentów; utwór ten nie był jednak pomyślany jako fragment dziejów współczesnych, lecz jako portret idealnego rycerza. Autentyczny obraz tego ruchliwego żywota ginie w upiększającym blasku rycerskiego ideału. Straszna katastrofa pod Nikopolis została w *Livre des jaicts* odmalowana bardzo blado. Boucicaut jest przedstawiony jako typ rycerza skromnego, pobożnego, ale przy tym dwornego i wykształconego literacko. Pogarda dla bogactw, stanowiąca konieczną cechę prawdziwego rycerza, przemawia tu ze słów ojca Boucicauta, który nie chce ani powiększać, ani też zmniejszać swego dziedzictwa: «Jeśli moje dzieci są uczciwe i dzielne – powiada on – to będą miały dosyć, a jeżeli są nic niewarte, to byłoby nieszczęściem pozostawiać im tak wiele». Pobożność Boucicauta ma charakter purytański. Wstaje on wcześnie i spędza ze trzy godziny na modlitwie. Co dzień wysłuchuje na klęczkach dwóch mszy, chociażby mu się nie wiem jak śpieszyło i choć byłby nie wiem jak zajęty. W piątki ubiera się na czarno, w niedziele i święta odbywa piesze pielgrzymki albo też każe sobie czytać żywoty świętych czy «historie dawnych bohaterów, bądź to Rzymian, bądź innych», albo wreszcie prowadzi z innymi pobożne rozmowy. Jest umiarkowany i skromny, mówi mało, najczęściej zaś o Bogu, o świętych, o cnocie lub o rycerstwie. Również wszystkie swe usługi wdrożył do przyzwoitości i dewocji oraz odzwyczaił od przekleństw. Jako gorliwy zwolennik szlachetnej i wstydlivej służby wobec dam szanuje on wszystkie niewiasty i zakłada w obronie kobiet zakon Zielonej Tarczy Białej Damy, za co chwaliła go Krystyna de Pisan. W Genui, dokąd przybył w roku 1401, aby objąć dowództwo w imieniu Karola VI, odpowiada dwornie na ukłon dwóch dam, które go spotkały.

«Panie – mówi jego giermek – kim są te dwie kobiety, którym okazaliście tak wielkie uszanowanie?» – «Hugonie – odpowiada on – nie wiem». Na to tenże mówi do niego: «Panie, to są dziewczki publiczne». «Dziewki publiczne? – rzecze – Hugonie, wołałbym okazać swój szacunek dziesięciu dziewczkom niż zaniedbać tego wobec jednej zacnej damy». [...] Podczas wyprawy [na Wschód w 1388 roku] skracając sobie czas, układając [...] *Le Livre des cent ballades*, poetycką obronę szlachej i wiernej miłości, jaka przystoi rycerzowi doskonałemu».

III.2.2. Modele miłości dworskiej

Jak to widzieliśmy w powyższych przykładach mitu rycerskiego, podstawowym składnikiem świeckiej, arystokratyczno-rycerskiej kultury franko-burgundzkiej był wątek sublimowanej erotyki, łączący tradycje dworskiej miłości trubadurów i truwerów oraz zmysłowej namiętności włoskiego *dolce stil nuovo* Dantego i Petrarci. Ważnym źródłem był też słynny poemat alegoryczny o miłości i pożądaniu – *Roman de la Rose*, napisany w dwóch etapach, rozpoczęty jeszcze przed 1240 rokiem przez Guillaume'a de Lorris, a kończony przed 1280 przez Jeana Clupinela de Meun. Wreszcie, istniała też tradycja poezji epitalamicznej, ukazującej miłość w kategoriach jawnej lub dwuznacznej rozwiązłości, czasem ujmowanej w formule satyrycznie szyderczej i komicznie obscenicznej.

Miłość *stricte* dworska szukała jednak dla popędu, pożądania, cielesności przede wszystkim konwencji uwznioślenia, wytwornej stylizacji, heroizacji i moralizacji, zawsze jednak zachowując w tle i między wierszami element seksualny, wątek żądzy i jej (nie)zaspokojenia, jak w późnopiętnastowiecznym motywie Damy z jednorożcem. Jedną z formuł owej sublimacji była metafora kościelno-liturgiczna na oznaczenie miłości świeckiej. Stosowała ją wyrafinowana poezja z kręgu Karola Orleańskiego³⁰, opisująca miłosne tęsknoty i pragnienia jak przeżycia religijne w ramach klasztornej ascezy, męczeństwa albo liturgii kościelnej, na przykład pogrzebowej. Poeci tego kręgu nazywają się sami *Les amoureux de l'observance*, w nawiązaniu do pobożności zreformowanych franciszkanów. Poemat *L'amant rendu cordelier de l'observance d'amour*, przypisywany Martialowi d'Auvergne (1490)³¹, opisuje uroczyść przyjęcia zropanzonego kochanka do „klasztoru męczenników miłości”. Karol Orleański pisze o swej kochance: „Sprawiłem pogrzeb mojej pani, / Kościół miłości ją przygarnął / A mszę za duszę jej śpiewało / Bolesne rozpamiętywanie. / Westchnień żalonych liczne świece / Przy katafalku jej stanęły, / A grób kazałem jej uczynić / Z żalów...”³². Wyznawanie idealnej miłości, przysięgi na wierność, okazywanie czołobitnej czci dla czystości i zalet damy serca stawało się rytuałem zachowań splatającym się z rytuałami turnieju, *pas d'armes*, paradnej uczyty, polowania oraz muzykowania. Dobitym przejawem takiego powiązania miłości dworskiej i obyczaju rycerskiego była



14. Mistrz Modlitewników
około 1500, iluminacja
w *Roman de la Rose*,
Londyn, British Library,
ms. Harley 4425, fol. 12v

przytaczana wyżej fabuła *Mélyadora* Froissarta. Formalizacja i rytualizacja załotów erotycznych wyrażała się też w popularnej formule miłosnego procesu sądowego (*Arrest d'amour* Martiala d'Auvergne)³³.

Trzynastowieczny *Roman de la Rose* [il. 14] był jednym z podstawowych tekstów kultury dworskiej XIV–XV wieku i ciągłym punktem odniesienia³⁴. Część pierwsza opowieści, autorstwa Guillaume'a de Lorris, barwnie opisuje majową przechadzkę poety po Ogrodzie Miłości³⁵.

Na murze ogrodu („ogrodu zamkniętego”, *hortus conclusus* z religijnej metaforyki mariologicznej) widzi on postacie Nienawiści, Zdrady, Prostactwa, Pożądliwości, Chciwości, Melancholii, Świątoszkowości, Biedy, Zawiści i Starości, które strzegą dostępu do strefy prawdziwej miłości. Tę charakteryzują kolejne personifikacje. Oiseuse (Lenistwo) i Deduit (Wesołość) otwierają pocie furtę ogrodu, a tam spotyka on Liesse (Zabawę), prowadzącą korowód taneczny, w którym Amor bawi się z Pięknem (Urodą) oraz Bogactwem, Łagodnością, Szczerością, Dwornością i Młodością. Bóg miłości przeszywa serce poety, zatopionego w admiracji dla krzewu Róży nad źródłem Narcyza, strzałami Piękna, Prostoty, Kurtuazji, Miłego Towarzystwa i Pięknego Wyglądu (*Beau-Semblant*), zamyka jego serce kluczem i daje przykazania miłości: Troski, Dobra, Nadziei, Słodyczy (Słodkich Myśli, Słodkich Słów, Słodkich Uczuć – *Doux-Penser, Doux-Parler, Doux-Regard*). Bel-Accueil (Gościnność, Dobre Przyjęcie) zaprasza poetę do rozmiłowania się w tytułowej Róży, lecz dostępu do niej bronią Niebezpieczeństwo, Złośliwe Pomówienie, Strach i Hańba. Rozum odbiera odeń przysięgę na wierność w miłości, a Przyjaźń go pociesza. Wenus walczy na jego oczach z Czystością (*Chasteté*). Szczerść i Litość na nowo prowadzą poetę do Róży, by ją ucałował. Lecz nieznosna Zazdrość przeszkadza w rozkochaniu się poety w Róży. Wokół niej wznosi się z nagle nieprzebyty mur, chroniony przez Danger i innych strażników, a Bel-Accueil zostaje zamknięty w wieży. Poeta musi pozostać na zewnątrz, w rozpaczny niespełnienia. Druga część powieści – późniejsza, autorstwa Jeana Cloupina de Meun – opowiada o ataku Miłości i jej sprzymierzeńców. Zmienia się tonacja: z dworskiej elegancji i subtelności fabuły na dyskurs dygresyjny, anegdotyczny i alegoryczny, rozbudowany encyklopedycznie w rozmaite rozważania i definicje pojęć moralnych. Maski dworskiej kurtuazji opada i poczucie stylizowanej gry w konwenanse słabnie. Wierna miłość i idea cnoty niewieściej zderzone zostają dość brutalnie z zuchwałą pochwałą zmysłowego popędu. Wenus udziela pomocy armii Amora, głosząc, że musi ona obalić kobiecą wstydlivość i ujawnić cielesną pożądliwość. Natura w swej kuźni zмага się przeciwko Śmierci z zadaniem podtrzymania życia i cielesnych stworzeń: tylko człowiek wyłamuje się z nakazu rozmnażania się, uciekając w dziewictwo i cnotę czystości. Kapłan Natury, Geniusz, wspiera wysiłki armii Amora w zdobyciu cnotliwej Róży

i rzuca przekleństwo na ludzi, którzy lekceważą prawa natury. Anatema ta jest prawdziwie zuchwała i bluźniercza wobec ówczesnej moralistyki chrześcijańskiej. Ci, co nie dochowują przykazań Miłości i Natury, trafić mają do piekła; ci zaś, którzy kultywują miłość – tę cielesną, ale swoiście zmistycyzowaną, znajdują się na łąkach rozkoszy pośród białych owieczek, pasionych przez Syna Dziewicy. Geniusz, a po nim sama Wenus, wrzucają do warowni, w której uwięziono Różę, płonąca pochodnię, i oto rozpoczyna się ostateczna batalia. Obrońcy cnoty Różę uciekają, a Bel-Accueil pozwala poecie-kochankowi zerwać wreszcie Różę. Cielesna namiętność zwycięża.

Pomieszanie dwóch modeli miłości – wysublimowanej, czystej, idealnej miłości dworskiej oraz miłości wprowadzonej w alegoryzowaną, ale jawnie namiętnej, pożądliwej, cielesnej – wzbudzało wątpliwości moralne wśród odbiorców romansu w XIV–XV wieku. Powstał wręcz spór literacki na ten temat (*querelle du Roman de la Rose*)³⁶. Wpływowi pisarze i myśliciele wystąpili przeciwko popularności *Roman de la Rose*: w 1399 roku otaczana wielką admiracją kręgów dworskich poetka Christine de Pisan, stając w obronie godności kobiet³⁷, a w 1400 czołowy teolog i etyk epoki, kanclerz uniwersytetu paryskiego, Jean Gerson – w obronie powszechnej moralności i etycznej nauki Kościoła³⁸. Stronników powieści było jednak znacznie więcej, wśród nich dostojnicy (nieraz i duchowni) dworów francuskiego i burgundzkiego, jak Jean de Monstreuil czy Pierre Col. Popularność *Roman de la Rose* okazała się niepodważalna. I co najważniejsze, jej sensualizm i dwuznaczna konwencja alegoryzacyjna weszły na stałe do mitologii Miłości, jej Dworów i Ogrodów, w symbolikę kwiatów, klejnotów i barw strojów (np. w „przewodniku” po znaczeniach kolorów, autorstwa Herolda Sycylii, *Le blason des couleurs* z około 1458 roku), wreszcie w świat rzeczywis-tych obyczajów, stylizowanych na formy literackiej alegorezy. Te pojawiły się między innymi w kazuistyce wyrafinowanych konwersacji i towarzyskich gier, stanowiących zabawę w wymyślne pytania i odpowiedzi, takich jak *chastel d’amours*, wymagający znajomości postaci i motywów z *Roman de la Rose*.

Oto Filip Śmiały, wraz ze swym kuzynem, księciem Ludwikiem de Bourbon, zakłada w Paryżu, w Hôtel d’Artois, 14 lutego 1401 roku, towarzystwo nazwane Dworem Miłości – *Cour d’Amours*, działające blisko piętnaście lat i skupiające ponad siedmuset członków. Służy ono pochwalę cnót niewieścich, wierności, skromności, wdzięku i urody dam. Członkowie Dworu Miłości układają wymyślne wiersze i poematy we wszelkich możliwych gatunkach: *ballades couronnées* i *ballades chapelées*, *chansons*, *sirventois*, *complaintes*, *rondeaux*, *lais*, *virelais*. Prowadzą konwersacje oraz dysputy w formie procesów sądowych, w których broni się sławy i cnót kobiecych. Zabronione jest wygłaszanie kupletów, które naruszałyby cześć dam. Ogólne zgromadzenie Dworu odbywa się 14 lutego, w dzień św. Walentego. Ów Dwór jest sztucznie

skonstruowany wedle hierarchii rang prawdziwej administracji książęcej czy królewskiej. Na czele stoją Grands Conservateurs, wielcy strażnicy (Filip Śmiały, Ludwik Burbon oraz Karol, syn króla), dalej – jedenastu Conservateurs (między innymi młody Jan bez Trwogi, jego brat Antoni, książę Brabancji, oraz jego syn Filip, brat króla Ludwik Orleański, królewski szwagier Ludwik Bawarski Wittelsbach, stryj króla, książę Jean de Berry, młody książę Jean de Bourbon); rolę Prince d'Amour gra podczaszy królewski, Pierre de Hauteville z Hainaut; inni szlachcice bądź prałaci piastują tytuły Ministres, Auditeurs, Chevaliers d'honneur, Conseillers, Chevaliers trésoriers, Grands Veneurs, Écuyers d'Amour, Maîtres des Requêtes, Secrétaires; są wśród nich arcybiskup Sens oraz biskupi Chalon, Tournai i Chartres. Dalsze pozycje zajmują najzamożniejsi mieszczanie i niżsi duchowni. Kobiety pełnią rolę sędziów. To one rozdają nagrody – złote różdżki – w konkursach poetyckich i dysputach³⁹. Oto więc przykład skrajnej sublimacji miłości poprzez jej konwencjonalizację i rytualizację w wyszukanych formach dworskich.

Inną formułą miłości dworskiej była konwencja pastoralna i sielankowa, umieszczająca zaloty w scenerii idyllicznej przyrody⁴⁰ [il. 15]. W czternastowiecznej Francji postawa odwrotu od ceremonializmu dworskiego ku prostocie wsi i natury (idea *aurea mediocritas*) znalazła pełny wyraz w poemacie *Le Dit de Franc Gonthier* Philippe'a de Vitry, biskupa Meaux, poety i muzyka (1291–1361)⁴¹. Poczciwy bohater, Gonthier, żyje w zdrowiu, poczuciu bezpieczeństwa i w harmonii ze swą młodą żoną Hélène na wsi; widzimy ich siedzących „pod zielonym listowiem, na trawie rozkosznej, / nad szemrzącym strumykiem, u czystego źródła”, gdzie „posilają się świeżym serem, mlekiem i masłem, twarogiem, śmietaną i orzechami, jabłkami, śliwkami, gruszkami” i jedzą ze smakiem czarny chleb z czosnkiem i solą, a potem, szczęśliwi, całują się, po czym on idzie do lasu rąbać drzewo, a ona zabiera się za pranie⁴². Podobny duch przenika wiele ballad i poematów Eustache'a Deschamps'a⁴³. Sielanka ta jest jednak tylko maską. W istocie stanowi konwencję czysto imaginacyjną, sposób na snucie iluzji, kierowany do uczestników życia dworskiego. To ci „niewolnicy” ceremoniału i konwenansów są odbiorcami formy poetyckiej *pastourelle*, rozwiniętej z tradycji poezji trubadurów i goliardów przez późnoczternastowiecznych autorów, między innymi Christine de Pisan (*Le dit de la pastoure*). Był to krótki wiersz opiewający uroki miłosnych zalotów rycerza do pasterki lub wiejskiej dziewczyny, której wdzięki zdobywa wbrew jej prawdziwemu bądź udawanemu oporowi⁴⁴. Przyroda jest w owych *pastourelles* czy poematach sielankowych tylko z grubsza zarysowaną scenerią, nie ona jest tu właściwym tematem, lecz miłości i zaloty dworskich kawalerów lub dam, wszelako ich ważnym tłem stają się motywy źródła, szemrzącego strumienia, cienistego listowia, przyjemnych gajów i pachnącej trawy łąk, prostych wiejskich prac drwali czy



15. *Le Don du coeur*,
tapiseria franko-flamandzka
lub francuska,
ok. 1410–1420,
Paryż, Luwr

pasterzy. Łączą one poezję z malarską dekoracją wielu rezydencji książęcych, jaką znamy ze wzmianek źródłowych, oraz wielką liczbą tapiserii z okresu 1380–1500, tworząc specyficzną ikonosferę bukoliczną, odległą od ikonografii i poetyki *stricte* rycerskiej (por. rozdz. VI.1) [il. 16].

Les quinze joyes de mariage i *Les cent nouvelles nouvelles* to z kolei dwa dzieła, które wprawdzie wyrastają z kultury dworskiej miłości, ale zarazem przeczą jej duchowi. Stanowią polemikę z jej marzycielskim idealizmem. Oba są wytworami nowej prozy w formule noweli. Oba prezentują postawę mizoginizmu i antyfeminizmu, jaką już widzieliśmy w poemacie *Le petit Jehan de Saintré* Antoine’a de La Sale. Oba też



16. *Dwór Wenus w ogrodzie miłości* (personifikacja Maja i planety Wenus), tapiseria flamandzka, ok. 1450, Paryż, Musée des Arts Décoratifs

zresztą przypisywane bywały Antoine'owi de La Sale, choć był on raczej ich edytorem i redaktorem w kilku zachowanych manuskryptach. *Piętnaście uciech małżeńskich* to zespół nowel datowany przez badaczy na koniec XIV lub początek XV wieku (między 1380 a 1430), jego

autor nie jest znany (próbowano je wiązać z Antoine'em de La Sale, z Pierre'em II, opatem Samer, lub z Jeanem Wauquelinem, pisarzem nadwornym Filipa Dobrego Burgundzkiego w latach 1445–1452)⁴⁵. Autor rysuje gorzko-ironiczny obraz kobiety zupełnie przeciwstawny idealizowanemu, mdłemu jej wizerunkowi w poezji rycerskiej: niewiasty płochej, podatnej na zaloty galantów, zarazem przewrotnej, chytrej i sprytnej w oszukiwaniu małżonka, intrygantki i kusicielki, z hipokryzją udającej cnotliwość, a w rzeczywistości zawsze skłonnej do rozwiązłości. *Sto nowych nowel* to zbiór powstały na dworze burgundzkim Filipa Dobrego, w bliżej nieokreślonym czasie, może w latach 1456–1461, może około 1462–1466, a na pewno przed 1472, kiedy pojawiają się w jedynym zachowanym manuskrypcie dedykowanym Karolowi Śmiałemu⁴⁶; autorem kompilacji być może wcześniejszych opowieści mógł być wspomniany La Sale lub Philippe Pot, seigneur de la Roche i szambelan księcia Filipa, ewentualnie jego nadworny historyk i pisarz, David Aubert⁴⁷. Opowiastki te snute są w brabanckim zamku Genappe w wesołym gronie wytwornych panów i kawalerów, wśród których są delfin Francji, Ludwik (późniejszy Ludwik XI), książę Filip Dobry i osobistości dworu burgundzkiego, w tym Antoine de La Sale (narrator jednej z nowel). Formuła opowiadania takich noweli wzorowana jest na *Dekameronie* Boccaccia, a niektóre oparte są na *Facecjach* Poggia Braccioliniego. Stałym wątkiem tych powiastek są z jednej strony niewierność i przewrotność niewiast, ich oszustwa wobec mężów i pożądliwość na pokusy ciała oraz na zaloty gachów, a z drugiej – sposoby mężczyzn na zdobycie względów kobiet i przełamanie ich cnoty. Tak z jednej, jak i z drugiej strony wszystkie owe „gry i zmagania miłosne” zmierzają do jednego celu: spełnienia cielesnego.

Odwrotny model cnót niewieścich propagowały wcześniejsze, czternastowieczne jeszcze „podręczniki edukacyjne” lub „podręczniki postępowania”, takie jak *Le livre du Chevalier de La Tour Landry pour l'enseignement de ses filles* (Księga rycerza de La Tours Landry ku pouczeniu jego córek, 1371–1372)⁴⁸ czy *Ménagier de Paris* (Gospodarz paryski, ok. 1393)⁴⁹. Tu – w jawnej opozycji do dworskiej kultury miłości rycerskiej – mówi się bez pruderii i konwenansów o uczuciach szczerych i uczciwych, o cnocie czystości dziewczyny i żony, o konieczności stawiania oporu pokusom zmysłowym, o niecznych „demonach ciała”, o honorze kobiety i małżeńskiej wierności, posłuszeństwie i pobożności. Także o skromości w wyglądzie, ubiorze i zachowaniu, przeciwstawnym szaleństwom i kaprysom światowej mody dworskiej⁵⁰. Ot – wizja kobiecości, która współgra z obrazem małżeństwa i domu, oglądanym na *Portrecie Arnolfinich* Jana van Eycka. Ideał bynajmniej nie tylko mieszczański, ale, jak widać po rycerzu Geoffroi de La Tour Landry, także właściwy środowisku szlacheckiemu ówczesnej Francji i Burgundii.

III.2.3. Idea krucjat i Zakon Złotego Runa

Po upadku Akki w 1291 roku Ziemia Święta znalazła się w całości we władaniu muzułmańskich władców, egipskich Mameluków i syryjskich Ajjubidów z Hamy. Przyczółkiem chrześcijańskim na Wschodzie pozostał Cypr z królestwem rządzonego przez ród Lusignanów, tytularnych królów Jerozolimy, wokół którego snute będą romantyczne wizje nowych wypraw i wielkich rycerskich czynów. Nastąpił wprawdzie kres realnych państw krzyżowców w Lewancie, kres epoki wypraw krzyżowych, ale idea ponownego wyzwolenia Jerozolimy żyła dalej, trwale skojarzona z mitologią rycerską. Wielce się przyczyniła do jej prawdziwego odrodzenia ekspansja Turków Osmańskich (od 1291) w Azji Mniejszej i na Bałkanach; w latach 1362–1378 zajęli oni Adrianopol, a w 1389 roku zniszczyli państwo serbskie (bitwa na Kosowym Polu). Z krajów chrześcijańskich przedsięwzięto kilka mniejszych wypraw czy raczej wypadów militarnych do Azji Mniejszej, zawsze kończących się – jak w 1345 roku pod Smyrną – klęską. Nowa – i jak miało się okazać, ostatnia – krucjata podjęta została w 1396 roku. Zagrożony bezpośrednio przez wojska sułtana Bajazyda król węgierski Zygmunt Luksemburski zwrócił się o pomoc do monarchów chrześcijańskich. Na pomoc ruszyło rycerstwo z Niemiec i Czech, Anglii, Francji i Burgundii (w tym Jan bez Trwogi ze swą armią), Polski i Italii; zakon joannitów przysłał w ujście Dunaju swą flotę. Do decydującej bitwy doszło 25 września pod Nikopolis, największą twierdzą naddunajską. Chrześcijanie ponieśli całkowitą klęskę i tylko garstce udało się uniknąć masakry. Krucjata ta była największą i zarazem ostatnią międzynarodową wyprawą krzyżową.

Mimo tej smrotnej porażki i upokorzenia europejskiego rycerstwa idea krucjat wciąż odżywała, ale już raczej w formie mitu rycerskiego, fantazji politycznej, marzenia o wielkim czynie, a z rzadka tylko w formie planów czy prób realnych przedsięwzięć militarnych. Planowanie wyprawy krzyżowej i marzenie o nowym wyzwoleniu Jerozolimy stało się albo wątkiem literackim, albo wątkiem marzycielstwa politycznego, albo wreszcie wątkiem intryg politycznych. Najsłynniejszym przykładem marzyciela, który życie całe poświęcił tej fantazji, był Philippe de Mézières (1327–1405), pikardyjski szlachcic, historyczne ucieleśnienie literackiego typu błędnego rycerza⁵¹.

De Mézières najpierw był w służbie Lucchina Viscontiego w Lombardii, potem Andrei, księcia Kalabrii, a w 1345 roku wyprawił się w szeregi francuskiego rycerstwa do Azji Mniejszej i wziął udział w bitwie pod Smyrną (Izmirem); po rozbiciu armii krzyżowców samotnie podążył do Jerozolimy. Tam zrodził się w jego głowie plan utworzenia nowego zakonu rycerskiego, opartego na organizacyjnej dyscyplinie, która miała dorównać sprawności wojsk mameluckich. Pierwszy zarys tego projektu zawarł w dziele *Nova religio passionis* (1367–1368; rozwinięty w nowych wersjach z 1386 i 1396 roku). Z Jerozolimy szlak

awanturniczej peregrynacji przywiódł go w 1347 roku na dwór Hugona IV Lusignana, króla Cypru, gdzie wzbudził swą ideą krucjaty wielki entuzjazm w synu króla, Piotrze Lusignanie (Pierre de Lusignan), hrabim Trypolisu – od 1358 królu cypryjskim oraz tytularnym królu jerozolimskim. W 1360 roku został jego kanclerzem. Wraz z Piotrem Tomaszem, legatem papieskim, od 1364 roku patriarchą Konstantynopola (potem kanonizowanym), snuł plany nowej wielkiej wyprawy na Jerozolimę. W 1362 roku Piotr Cypryjski, de Mézières i legat Piotr Tomasz objeżdżali dwory zachodnioeuropejskie, szukając wsparcia dla krucjaty. De Mézières pozostał na dworze papieskim w Awinionie, skąd wyjeżdżał do miast północnowłoskich, by pozyskiwać zwolenników politycznych i wsparcie finansowe. Objechał też Niemcy z płomiennymi wezwaniami do czynu militarnego. W 1365 roku doszło w końcu do wojny, w której zajęto kawałek wybrzeża Cylicji, oraz do ekspedycji na Aleksandrię; miasto zostało na krótko wzięte przez wojska chrześcijańskie pod dowództwem Piotra Cypryjskiego, a de Mézières został jednym z jego gubernatorów. Miał tu realizować swój wielki projekt stworzenia panchrześcijańskiego zakonu rycerskiego – cóż, kiedy wyprawę przerwano rychło po tym, jak się zaczęła. W następnych latach ruszył de Mézières do Wenecji, potem znów do Awinionu i na dwory książąt zachodniej Europy, wzywając do pomocy królestwu cypryjskiemu, oblężonemu właśnie przez Turków. Na próżno. Papież Urban V, zrażony niepowodzeniami krucjat, zalecił zawarcie pokoju z sultanem Osmanów. De Mézières nadal rekrutował ochotników do swego zakonu, pozostając w Awinionie, i pisał kolejne dzieło – *Vita S. Petri Thomasii*, będące apologetycznym opisem wyprawy na Aleksandrię. W tym czasie snuł też projekt stworzenia Zakonu Męki Chrystusowej. Wrócił w 1368 roku na Cypr, potem wyjechał do Wenecji. Wtedy nagle zamordowany został skrytobójczo król Piotr – ku bezbrzeżnej rozpaczyci naszego rycerza. Philippe de Mézières pozostał w Wenecji, a w 1372 roku udał się do Awinionu, na dwór papieża Grzegorza XI. Teraz pogrążył się w medytacji religijnej, promował ustanowienie święta Ofiarowania Marii w Świątyni, tłumaczył z greki na łacinę oficjum *Praesentatio beatae Mariae in templo*. W roku 1373 znalazł się w Paryżu, gdzie znów, mając wsparcie kanclerza i teologa Nicole’a d’Oresme, usiłował, bezskutecznie jednak, pozyskać do pomysłu nowej krucjaty króla Karola V. Był zresztą nauczycielem królewskiego syna, przyszłego Karola VI Szalonego. Żył w klasztorze celestynów, lecz nie wyłącznie życiem modlitewno-medytacyjnym, bo wciąż angażował się w sprawy publiczne. Opowiedział się po stronie stronnictwa orleańskiego, toteż zwalczany był przez Burgundczyków. Stał się żarliwym orędownikiem pokoju Francji z Anglią; w 1395 roku skierował do Ryszarda II Angielskiego *Epistre au roi Richart*, wzywający do małżeństwa z Izabelą de Valois, w celu połączenia skłóconych królestw w wysiłkach na rzecz odzyskania Jerozolimy; wciąż bowiem snuł plany wielkiej wspólnej

wyprawy do Ziemi Świętej, mającej pojednać monarchie Zachodu. Powstały wtedy dwa jego traktaty dewocyjne: *Contemplatio horae mortis* i *Soliloquium peccatoris* (1386–1387), a następnie bodaj najśłynniejsze dzieło – *Songe du Vieil Pelerin* (1389) – wykoncypowana alegoryczna opowieść o podróży po krajach Europy i Bliskiego Wschodu. Tak jak kolejne dzieło – w znacznym stopniu autobiograficzna *Oratio tragédica* – wyrażała ona przesłanie nowej chrześcijańskiej krucjaty na Wschodzie. Jednak krucjata z 1396 roku nie wzbudziła już jego zapału; klęska pod Nikopolis stała się dlań kroplą przepełniającą czarę goryczy, co wyraził w ostatnim swym dziele *Epistre lamentable el consolatoire*.

Projektowany przez de Mézière’a Zakon Męki Pańskiej był tworem idealnym, tak pod względem organizacji, jak i form zewnętrznych. Miał skupiać wszystkie stany: szlachta obsadzać miała stanowiska wielkiego mistrza i rycerzy, duchowieństwo powinno dostarczyć patriarchy i jego sufraganów, braćmi stawaliby się mieszczanie, a wieśniacy i rzemieślnicy pełniliby funkcje służebnych. Ta utopia harmonii społecznej wyrażać się miała w formalizacji zewnętrznego przepychu. De Mézière ustalił na przykład cały system barw, które przypisane zostały poszczególnym funkcjom. Rycerze, odpowiednio do ich rangi w hierarchii, ubieraliby się w czerwień, zieleń, szkarłat lub błękit; wielkiego mistrza de Mézières stroił w biel; krzyż na płaszczach miał być czerwony, buty czarne, czapki czerwone itd.⁵²

Inaczej do kwestii krucjat podchodził Filip Dobry Burgundzki. Poza romantycznym etosem rycerskim była ona dlań narzędziem polityki zewnętrznej i wewnętrznej⁵³. Księżę jako przywódca międzynarodowej krucjaty, jako zbawca chrześcijaństwa, stałby się pierwszym z władców Europy, nabywając moralne i polityczne prawo do korony. Burgundia przekształciłaby się w monarchię, co wszak było głównym punktem jego ambicji. Nie inaczej zresztą o śnionej krucjacie myślał jego syn, Karol Śmiały, gnany nieprzepartym dążeniem do korony już nie tylko królewskiej, ale wręcz cesarskiej. Organizacja, a i choćby już samo planowanie wyprawy, były też doskonałym pretekstem do podniesienia podatków lub nałożenia nowych, specjalnych powinności na obywateli i miasta.

Filip stanął przed większym wyzwaniem niż jego poprzednicy. Nawala turecka zgmiotła opór szczątkowego już państwa bizantyńskiego i w 1453 roku wzięty został przez Osmanów Konstantynopol. Zdobyć Jerozolimę i Ziemi Świętej przez świat zachodni odsunęło się już całkiem w sferę politycznego i militarnego rojenia. Mimo to, a może tym bardziej, wielka wyprawa dla odbicia Konstantynopola, wyprawa na Turcję, stała się potrzebą tyleż realną, co symbolicznie ważną. I kto wie, może i doszłaby ona do skutku, gdyby nie niewygasły konflikt burgundzko-francusko-angielski i ciągle uwikłanie Burgundczyka w politykę monarchii zachodnich. Książęcy historyk i kronikarz, Georges Chastellain, w swej *Chronique des choses de mon temps*, obejmującej lata 1417–1474, prezentuje Filipa jako gorliwego, nieustraszonego

organizatora krucjaty⁵⁴: nie ustaje on w wysiłkach, mimo że albo czas jeszcze nie dojrzał do militarnej ekspedycji, albo jego doradcy mają wątpliwości co do jej właściwego momentu, albo odradzają mu ją ze względu na jego podeszły już wiek, albo też dlatego, że kraj i dynastia mogłyby być narażone na niebezpieczeństwo ze strony sąsiadów i przeciwników we Francji. Ale książę – niezłomny w swej woli chrześcijańskiego czynu wojennego – wykonuje znamienne gesty. Przyjmuje oficjalnie w Hadze przysłany przez papieża sztandar wojenny i każe go nieść w uroczystej procesji. Wydaje w Lille w 1454 roku uroczysty bankiet, na którym on sam i jego rycerstwo składają słynne „ślubowanie na bażanta” (opisuję je dalej osobno). Ślubuje tam dzielny udział w wyprawie, acz, powiedzmy to od razu, pod jednym warunkiem: że Bóg zapewni domenom Burgundczyka pokój i bezpieczeństwo – podówczas warunkiem dla Boga bardzo trudnym do spełnienia. Wysła Joffroy de Thoisy na zwiadowcze zbadanie portów syryjskich. Każe Jeanowi de Chevrot, biskupowi Tournai, ogłosić kolektę datków na koszt wyprawy, a Guillaume’owi Fillastre’owi gromadzić ekwipunek. W Sluis i innych portach Flandrii konfiskowane są statki i przygotowywane okręty floty krzyżowej. I nic. Do wyprawy nie dojdzie. Filip powstrzymuje wypłynięcie floty w ostatnim momencie, wiedząc, że nie jest do tej ekspedycji gotów. Wyprawa krzyżowa to wprawdzie obowiązek moralny władcy i rycerstwa, ale w owym czasie, po eskapadzie tureckiej 1345 roku, po katastrofalnej porażce pod Nikopolis w 1396, wreszcie po zdobyciu Konstantynopola przez Turków w 1454 roku, przejawiał się on już tylko w symbolicznych gestach, uroczystych formułach, propagandowych i politycznych akcjach.

Obyczajowość rycerska na dworze burgundzkim miała swą kulminację w obrzędowości Zakonu Złotego Runa⁵⁵. Ustanowiony 10 stycznia 1430 roku w Brugii przez Filipa Dobrego, *Toison d’or* należał do ogólnego zjawiska odrodzenia rycerskiego w drugiej połowie XIV i XV wieku. Powstały wtedy między innymi: Zakon Gwiazdy (*Chevaliers de Notre Dame de la Noble Maison*), założony w 1351 roku przez króla Jana II Dobrego, Zakon Tarczy Białej Damy marszałka de Boucicaut, Zakon Mieczowy Pierre’a de Lusignan; Zakon Anuncjaty Amadeusza Sabaudzkiego, Zakon Złotej Tarczy i Ostu Ludwika Burbona, Zakon Jeźwca Ludwika Orleańskiego.

Jak rozumieć to zjawisko odnowy zakonów rycerskich? Nie ma racji Johan Huizinga⁵⁶ (a po nim inni historycy), że organizacje te sprowadzały się do formy elitarnego „klubu towarzyskiego” i że były wystylizowanym wyrazem dekadencji epoki, jej melancholijnego snu o rycerskim czynie i pięknej miłości do damy serca. Były one w istocie, po pierwsze, sposobem na przywiązanie samodzielnego rycerstwa do dworu, wzmocnienia związku lennego i gwarancją lojalności, potwierdzania hierarchii zależności między księciem a jego lennikami lub poddanymi, tworzenia wzorców wierności, lojalizmu. Czterdziestu

członków Zakonu, pochodzących z elity arystokratycznej księstwa i hrabstwa Burgundii, księstw Brabancji, Limburgii, Luksemburga, Geldrii, hrabstw Flandrii, Artois, Hainaut, Holandii i Zelandii itd., zobowiązanych było do przysięgi wierności księciu burgundzkiemu jako wielkiemu mistrzowi oraz do stałego noszenia oznak herbowych i insygniów zakonu, z ostrym zakazem przybierania oznaczeń przynależności do innych formacji. Przywiązani też zostali do miejsca sprawowania władzy książąt burgundzkich – do Dijon. Instytucjonalną siedzibą Zakonu była bowiem tamtejsza Sainte-Chapelle, a tym samym świętym patronem rycerstwa Złotego Runa stał się św. Andrzej, opiekun Burgundii; kapituły zaś obradowały, z reguły co trzy lata, w miejscowościach państwa burgundzkiego: w Lille, Brugii, Dijon, Brukseli, Saint-Omer, Gandawie, Mons. Po drugie, nowe zakony rycerskie były narzędziem określonej polityki wielkich książąt bądź monarchów (mocarstwowej w przypadku Burgundczyków – z ich ideą krucjaty panchrześcijańskiej). Po trzecie wreszcie stanowiły instrument propagowania pobożności, w duchu odnowy religijnej, z jej ideą żarliwej indywidualnej wiary, ale w istocie przeciwko *devotio moderna*, jej najbardziej radykalnemu, groźnemu dla władzy wariantowi – ideologii zupełnego ubóstwa i wyrzeczenia się doczesnego świata, przeciwko ideałowi życia poświęconego tylko modlitwie, rygorystycznej *vita contemplativa*, rozwijanej przez Bractwo Wspólnego Życia i kongregację z Windesheim. Realizować miały inny model – pobożnej *vita activa*.

Zakon Złotego Runa odwoływał się początkowo do historii Jazona, wyprawy Argonautów i mitycznego złotego runa Fryksosa [il. 17]. Przypomnijmy grecki mit.

Odsłona pierwsza: Atamas, król beockiego Orchomenos, poślubił księżniczkę Nefełę. Ta urodziła mu syna Fryksosa i córkę Helle. Atamas związał się też z córką Kadmosa, Ino, i też miał z nią synów. Ino była zazdrosna o Nefełę i jej dzieci. Nakłoniła chłopki beockie, by przypiekle nasiona zbóż, które wskutek tego nie wzeszło na polach i nastąpił nieurodzaj. Król pytał wyrocznię delficką, co zrobić, by (rzekoma) susza ustąpiła. Ino sfalszowała odpowiedź wyroczni: plony uratuje ofiara z potomstwa Nefeły. Ta jednak, by ocalić dzieci, sprowadziła czarodziejskiego skrzydlatego barana o złotym runie, który miał przenieść je na grzbiecie poprzez przestworze do Kolchidy na zachodnim wybrzeżu Kaukazu. Niestety, po drodze Helle spadła z grzbietu zwierzęcia do morza – do cieśniny zwanej od jej imienia Hellespontem. Ocalał Fryksos, który w Kolchidzie przyjęty został życzliwie przez miejscowego króla Aietesa i ożenił się z jego córką; barana Fryksos złożył w ofierze Zeusowi, a jego runo podarował królowi Aietesowi. Ten zawiesił je w świętym gaju Aresa. Złote runo stało się relikwią. Odsłona druga: Jazon, syn króla Jolkos w Tesalii, wychowany przez centaura Chirona, wrócił do ojczyzny, by objąć tron, zagarnięty przez stryja, Peliasa. Ten, by pozbyć się konkurenta, wysłał Jazona po Złote Runo. Jazon



17. Mistrz Jeana Mansela, *Historia Jazona*, miniatura w: Jean Mansel, *La Fleur des histoires*, Bruksela, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 9231, fol. 109v – zob. tabl. 59

zorganizował wyprawę na statku Argo. Wraz z pięćdziesięcioma towarzyszami dotarł do Kolchidy. Tam zakochana w nim królewna Medea, córka Aietesa, pomogła mu zdobyć świętą skórę. By to się stało, Jazon musiał wypełnić zadania zlecone mu przez jej ojca: zaorać pole ziejącymi ogniem bykami, zasiać smocze zęby i zabić wyrosłych z nich wojowników. Mimo wykonania tych heroicznych prac król wzdragał się oddać Jazonowi runo. Ten więc wykradł je ze świętego gaju i uciekł z Medeą do Tesalii. Tam Medea podstępnie namówiła córki starego, chorego Peliasa, by zabiły ojca, pokrajały zwłoki i ich kawałki ugotowały, a ona wtedy wskrzesi go odmlodzonego i zdrowego. Gdy niecny podstęp wyszedł na jaw, została wraz z Jazonem i synami wygnana z Tesalii. Schronili się w Koryncie, na dworze króla Kreona. Tam jednak Jazon zdradził Medeę, która swej miłości doń poświęciła wszystko, łamiąc wszelkie prawa i normy moralne. Porzucił ją i ożenił się z córką Kreona, Kreuzą (lub Glauką). Medea w rozpaczliwej zemście zabiła ich synów, a Kreuzie podrzuciła nasyoną jadem szatę, w której tamta spłonęła, a pożar pochłonął cały jej dwór. Sama zaś Medea popełniła samobójstwo. Opuszczony Jazon pograżył się w rozpacz, a z nędznego życia wyzwolił go dopiero wypadek: gdy zasnął w cieniu resztek statku Argo, ten, spróchniały, zawalił się, przygniótł go i pogrzebał.

Legenda ta dobrze odpowiadała średniowiecznej idei rycerskiej z jej wątkiem krucjatowym, wątkiem poszukiwania relikwii (odpowiedników Złotego Runa), analogią do wyprawy Argonautów, analogią barana ofiarnego Fryksosa do baranka eucharystycznego, z wątkiem odzyskiwania tronu (tu: tronu pradawnego Królestwa Burgundii) i wreszcie wątkiem wzniosłej, pełnej poświęceń miłości. Jednakże jeden punkt mitycznej fabuły był kłopotliwy: Jazon nie dotrzymał słowa danego wybrance serca, sprzeniewierzył się zasadzie wierności, nadto złamał przysięgę złożoną królowi Kolchidy, kradnąc złote runo z gaju Aresa. Te wątki historii stały się pretekstem do złośliwych aluzji i przytyków pisarzy z francuskiego dworu królewskiego, zarzucających Burgundczykom zerwanie świętej przysięgi lennej wobec korony francuskiej. Na przykład Alain Chartier pisał: „Bogu i ludziom niemiłe / są przeniewierstwo i zdrada, / przeto nie masz u stołu / zacnych mężów wizerunków Jazona, / co uwożąc runo z Kolchidy / splamił się krzywoprzysięstwem. / A czynów niecných ukryć nie sposób”⁵⁷. Dlatego dwór burgundzki szukać musiał nowego patrona zakonu i wzorca rycerskości. Biskup Chalon-sur-Saône, Jean Germain, kanclerz kapituły zakonu, wskazał na Gedeona, który w Księdze Sędziów (6: 36–40) rozpostarł runo baranka na ziemi, by napełniło się rosą na znak, że Bóg sprzyja jemu i jego wojskom. Ten znak był w średniowiecznej egzegezie biblijnej interpretowany jako symbol zapłodnionego Duchem Świętym łona Marii, Inkarnacji i jej niepokalanego macierzyństwa. Odwołanie do Gedeona podjęli inni pisarze burgundzcy: Michault Taillevent, Jacques du Clercq, Olivier de La Marche. Du Clercq twierdził nawet, że książę świadomie

nie wybrał Jazona na patrona zakonu, właśnie z powodu jego krzywo-przysięstwa. Kolejny po Jeanie Germainie kanclerz kapituły, historyk i biskup Guillaume Fillastre, pisząc dla Karola Śmiałego wielotomowy traktat *Toison d'or* (1468–1473), wyszukał w Biblii kolejne cztery owcze runa: Jakuba, króla Meszy z Moabu, Hioba i Dawida, a każde z nich uznawał za alegorię i symbol określonej cnoty rycerskiej. Jednak to Gedeon, a siłą inercji alternatywnie nadal Jazon, pozostali głównymi patronami zakonu. Stąd ich częsta obecność w burgundzkim malarstwie miniaturowym i sztuce tapiserii.

Rycerze Złotego Runa – jak i innych pokrewnych zakonów – mieli swe rozbudowane rytuały i hierarchię [il. 18]. Tworzyli ją: kanclerz kapituły, skarbnik, sekretarz i „król herbowy” (*roi d'armes*), noszący



18. Posiedzenie kapituły Zakonu Złotego Runa pod przewodnictwem Karola Śmiałego i kanclerza Guillaume'a Fillastre'a, miniatura w: Guillaume Fillastre, *Histoire de la Toison d'or*, Bibliothèque Municipale de Dijon, ms. 2948

imię *Toison d'or*; wielkim mistrzem był sam książę. Dalej następowali heroldowie i *poursuivants*, rycerze-słudzy. Wszyscy nosili symboliczne i romantyczne imiona (dewizy, zawołania) – albo o moralistycznym wydźwięku (na przykład Wytrwałość – *Perséverance*), albo zapożyczone z poezji rycerskiej, na przykład z *Roman de la Rose*: *Doulce Pensée*, *Léal Poursuite*. Posiedzenia kapituły, pasowanie na rycerza, nadanie imienia rycerskiego jako chrzest winem, składanie ślubów na symboliczne zwierzę czy ptaka (dzika, bażanta, pawia, czapłę) – wszystkie takie uroczystości, połączone z uczcą z *entremets*, turniejem i spektaklami misteryjnymi, miały wymiar legitymizacji władzy książęcej i aktu lojalności rycerstwa wobec niej.

III.2.4. Paramenty Złotego Runa w Wiedniu

Okazem sztuki w służbie Zakonu Złotego Runa jest wspaniały zespół paradnych, liturgicznych strojów i paramentów, zachowany w Wiedniu (Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer)⁵⁸. Są one wymieniane w źródłach od 1477 po 1797 rok, stale na wyposażeniu kaplicy Sainte-Chapelle w Dijon. To absolutne arcydzieło sztuki tkackiej i hafciarskiej ma rangę równą najdoskonalszym i najbardziej monumentalnym twórcom malarstwa tablicowego, dającym się bez żadnej przesady porównywać z *Ołtarzem Gandawskim* Jana van Eycka. Co więcej, w ówczesnej skali wartości swą jakością symboliczną i materialną najpewniej ów ołtarz przewyższało! Oto sytuacja wymagająca od nas przewartościowania pojęć arcydzieła i rangi wytworów artystycznych. Niewątpliwie sztuka tkaniny – sztuka haftu i tapiserii – pozostająca na usługach splendoru dworskiego i posługująca się drogimi materiałami (jak złote i srebrne nici), osiągająca pożądany efekt świetlistości, blasku (*splendor*) złota, srebra i innych barw, a przy tym wymagająca niebywałego kunsztu i staranności, wreszcie, w trudnym materiale dająca imponujące wrażenie mimetyzmu w przedstawieniu figur i scen – więcej się ówczesznie liczyła niżli najbardziej nawet okazałe dzieło malarstwa tablicowego, i to jeszcze powstałe dla klienteli mieszczańskiej, jak właśnie *Ołtarz Gandawski*.

Do tego wybitnego zespołu – tworzącego, jak to się wtedy nazywało, *chapelle*, tj. całościowy garnitur strojów liturgicznych i tkanin ołtarzowych – należą dwie duże wieszane tkaniny ołtarzowe (*parament*, *dossale*, *frontale*), mierzące każda 112×64 cm; jedna ze sceną *Mistycznych zaślubin św. Katarzyny* w głównym polu, druga z przedstawieniem *Tronu Łaski* [il. 19]. Obie sceny, ukazane w głębokiej przestrzeni wnętrza kościelnego z niebywałą mimetyczną precyzją w oddaniu elementów architektonicznych, ujęte są po bokach dwoma rzędami sześciu „kwater”, w których widnieją w iluzyjnej architekturze sklepionych wnętrz figury dwunastu proroków w górnym rzędzie i tyłuż apostołów w dolnym (po sześciu na każdej tkaninie).

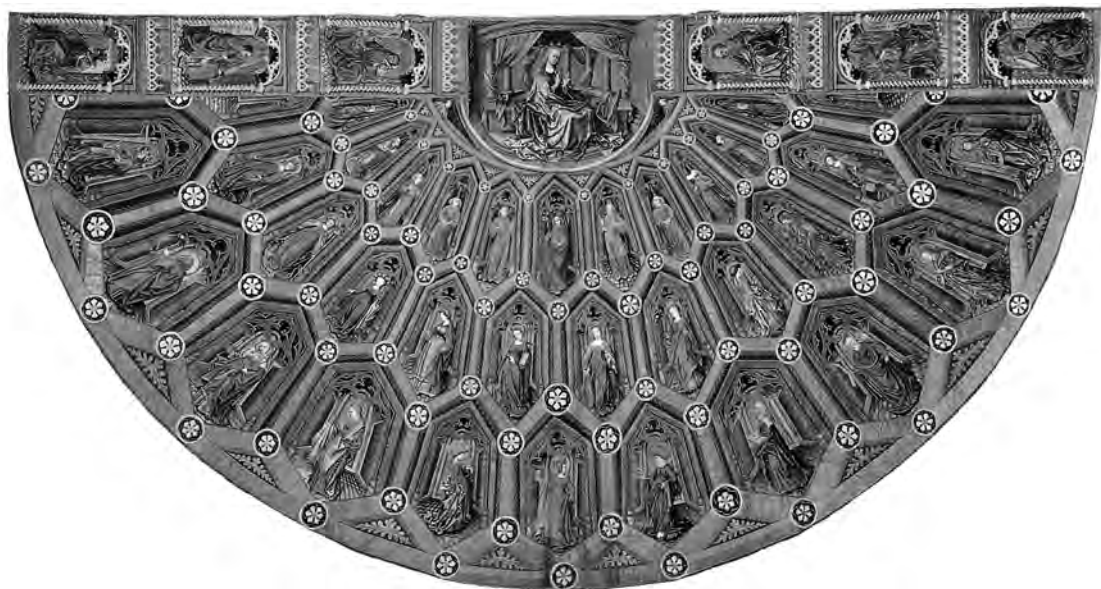


19. *Chapelle de la Toison d'or*, dwa dossale z Tronem Łaski i z Mistycznymi zaślubinami św. Katarzyny, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer

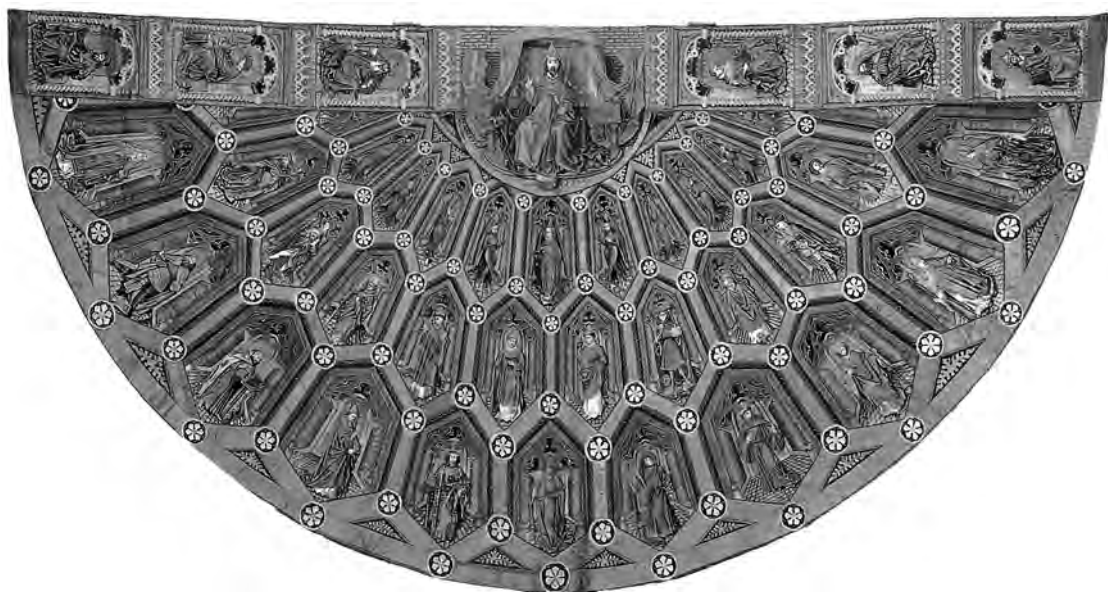
Kolejny składnik *capelli* stanowią trzy kapy (*pluviales, cappae*) [il. 20–27] z wizerunkami aniołów, świętych lub proroków, ukazanych pod arkadami wypełnionymi maswerkami o bogatym zarysie, w trzech strefach sześciobocznych pól (składających się na swoisty kształt plastra miodu). W górnych częściach tych płaszczy – w tak zwanych głowach (*chaperons*) – znajdują się przedstawienia Tronującej Marii, siedzącej pod kolumnadą we wnętrzu świątyni, Chrystusa-Boga jako *Salvatora Mundi* i jako *Pana Zastępów* (*Dominus Sabaoth*) na tronie, pod paradnym baldachimem, we wnętrzu murowanej budowli (świątyni niebiańskiej Jerozolimy), oraz św. Jana Chrzciciela w pustelni, też pod baldachimem, ale już baldachimem namiotu ustawionego w skalistym, zalesionym pejzażu. Wreszcie, na pionowych kolumnach obrzeżających płaszcze od frontu widnieją, ukazane również w architektonicznych arkadach, figury proroków i patriarchów starotestamentowych przemienne z postaciami apostołów. Postacie w „plastrach” pól układają się w strefowe grupy. Na wszystkich kapach w górnej strefie występują aniołowie, z archaniołami pod główną figurą w „głowie” kapy: Gabrielem jako aniołem Zwiastowania pod Marią, Michałem jako aniołem Sądu Ostatecznego pod Salvatore Mundi oraz Rafałem jako aniołem przewodnikiem (tym z historii Tobiasza) pod Janem Chrzcicielem. Na kapie Marii widnieją w kolejnych dwóch rzędach święte niewiasty: dziewice, męczennice, matrony i inne; na kapie Chrystusowej – święci mężowie: diakoni, biskupi, opaci, monarchowie, z Ludwikiem-królem, Hieronimem-kardynałem i Łukaszem-malarzem w środkowych polach na dole; na kapie Janowej wreszcie: patriarchowie i prorocy Starego



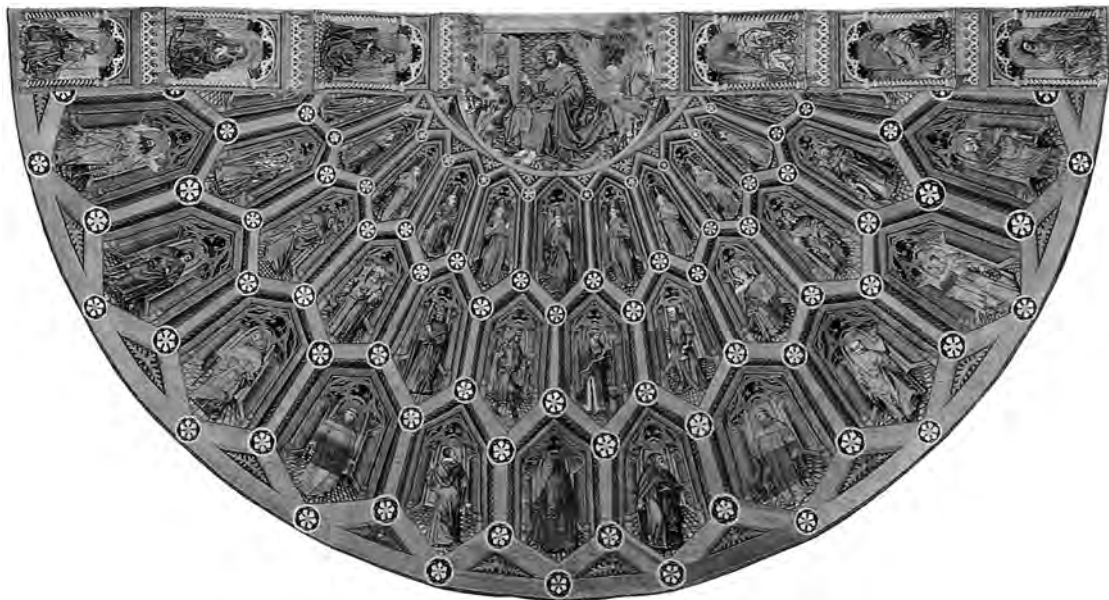
20. *Chapelle de la Toison d'or*, kapa Zakonu Złotego Runa, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer



21. Kapa Zakonu Złotego Runa (kapa Marii), Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer – zob. tabl. 3



22. Kapa Zakonu Złotego Runa (kapa Chrystusa), Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer – zob. tabl. 4



23. Kapa Zakonu Złotego Runa (kapa św. Jana Chrzciciela), Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer – zob. tabl. 5



24. *Maria w świątyni*, głowa kapy Zakonu Złotego Runa, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer – zob. tabl. 6



25. *Salvator Mundi*, głowa kapy Zakonu Złotego Runa, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer – zob. tabl. 7



26. *Św. Jan Chrzciciel*, głowa kapy Zakonu Złotego Runa, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer – zob. tabl. 8

Testamentu w środkowej strefie, a w dolnej – święci pustelnicy, opaci i zakonnicy.

Taki zastaw figur na trzech kapach czyni je nieoczekiwanym odpowiednikiem ikonografii *Ołtarza Gandawskiego* [il. 28]. Główne tronujące postacie – Chrystusa-Boga jako Pana Zastępów i przyszłego Sędziego Ostatecznego oraz zwróconych ku niemu Marii i Jana Chrzciciela, tworząc razem grupę *Deesis* (Chrystusa i dwojga głównych świętych orędowników z ikonografii Sądu Ostatecznego) – są zaskakująco wiernym powtórzeniem zasady kompozycyjnej środkowych górnych kwater gandawskiego polptyku. Towarzyszą im chóry aniołów, odpowiadające kolejnym kwaterom górnej strefy ołtarza. Kategorie i grupy proroków, patriarchów, apostołów, świętych niewiast i mężów w statycznym wariacie stanowią jawną analogię do procesji tych postaci w dolnej strefie słynnego retabulum van Eycka. Łącznie więc propagują, tak jak *Ołtarz Gandawski*, wizję Jeruzalem Niebiańskiego i wspólnoty zbawionych (*communio sanctorum*), dostępujących łaski i szczęścia oglądania i adorowania Boga (*visio Dei*) za sprawą Eucharystii (*fons vitae* i ołtarz z Barankiem Eucharystycznym w dziele van Eycka), która tu, w przypadku ubiorów mszalnych, była obecna i widoczna realnie, w samej liturgii ołtarzowej. A liturgia ta w kaplicy Sainte-Chapelle w Dijon, siedzibie Zakonu Złotego Runa i kaplicy książęcej, przede wszystkim poświęcona była, zgodnie z głównym wezwaniem kaplicy, adoracji Trójcy Świętej, która zobrazowana została jednak na jednym z *dossali* ołtarzowych. Temat zaś drugiego – Mistyczne zaślubiny św. Katarzyny Aleksandryjskiej – odnosić się musiał do szczególnego kultu Katarzyny w domenie flandryjskiej i do roli księcia burgundzkiego jako hrabiego Flandrii.



27. Kapa Zakonu Złotego Runa, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer – fragment



28. Jan van Eyck, *Ołtarz Gandawski*, 1432, Gandawa, Sint-Baafskathedraal



29. *Chapelle de la Toison d'or*, dalmatyki Zakonu Złotego Runa, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer

W scenie tej obecny jest – co znamienne, a nietypowe dla powszechnej formuły ikonograficznej – św. Andrzej, patron Burgundii i jej książąt. Zarazem temat ów eksponował maryjny charakter kultu (to Maria jest pośredniczką w ślubie z jej Synem Chrystusem, i to ona jest centralną figurą przedstawienia, ujętą jako tronuująca w niebiańskiej Świątyni jerozolimskiej Królowa Niebios, *Regina Coeli*, i jako *Maria-Ecclesia*, upostaciowanie Kościoła Powszechnego w jego związku z Chrystusem). Temat ten podkreślał nadto szczególną dla rycerskiego zakonu rolę „świętego rytuału” składania ślubów ofiarnych (Katarzyna przedstawiona jako męczennica składa w ślubnej ofierze – niejako w posagu – swe życie). Tym samym scena główna tego *dossale* symbolizowała zaślubiny Flandrii (św. Katarzyna) i Burgundii (św. Andrzej) z Chrystusem – rytualne *voeux* na wierność, jak owe „przysięgi na bązanta” czy „na czaplę” nowych rycerskich zakonów krzyżowych. Wreszcie, obie sceny *dossali* wiąże z szatami liturgicznymi wątek misterium ołtarza. *Tron Łaski* jest jednak obrazem realnej, a doznawanej mistycznie, obecności ciała Chrystusa w eucharystii (*transsubstantiatio*); jest też obrazem Ofiary składanej na ołtarzu przez Boga Ojca w obecności i poprzez działanie Ducha Świętego. Wątek mistycznej ofiary, jak powiedzieliśmy, tkwi także w wyobrażeniu *Mistycznych zaślubin św. Katarzyny*, które tradycyjnie rozumiane były jako symbol eucharystii, połączenia duszy z Chrystusem w trakcie liturgii.

Trzecim elementem zespołu są dwie dalmatyki (trzecia zapewne istniała, lecz się nie zachowała) [il. 29], analogicznie do kap pokryte „plastrem” sześciobocznych pól z figurami świętych niewiast na jednej i świętych mężów na drugiej. Ta z niewiastami przynależna była do kapy z wizerunkiem tronuującej Marii, druga, z mężami, do kapy z Chrystusem – *Salvatorem Mundi*. A pośrednio wiązały się one odpowiednio z każdym *dossale* – z maryjnym wątkiem *Mistycznych Zaślubin* i chrystologicznym tematem *Tronu Łaski*.

I wreszcie czwarty element całościowej *chapelle* – jedyny (z ilu?) zachowany ornat ukazuje na obu kolumnach, przedniej i tylnej, dwie sceny epifanii (objawienia boskości Chrystusa w jego ziemskiej historii): *Chrzest Chrystusa* oraz *Przemienienie na Górze Tabor* [il. 30]. Być może szata ta związana była funkcjonalnie i tematycznie z kapą Jana Chrzciciela (przez scenę Chrztu w Jordanie), a może z tą Chrystusową (Przemienienie to moment objawienia czystej, pozbawionej cielesności, boskiej natury Chrystusa i zapowiedź jego panowania jako Króla nad Królami po powrocie do Ojca, który mówi z niebios: „Oto Syn mój umiłowany, jego słuchajcie”, czyli: bądźcie mu posłuszni, w domyśle – posłuszni przyszłemu Panu Zastępów, widocznemu w głowie kapy).

Trzeba wyobrazić sobie, jak w trakcie uroczystej liturgii w kaplicy Zakonu Złotego Runa kapłani pojawiali się w tych kapach, by zdjąć je przed ołtarzem, odsłaniając ornaty i dalmatyki – a zyskamy wrażenie niebywałego splendoru, lśnienia materii i olśnienia uczestników mszy bogactwem strojów. Szat jawiących się na tle równie wspaniałych tkanin ołtarzowych, jednej (tej z *Tronem Łaski*) wiszącej nad ołtarzem, drugiej (z *Mistycznymi zaślubinami*) stanowiącej antependium, umieszczane przed jego mensą. Wykonano je wszystkie w technice *or nuée*, zgodnie z którą na wcześniej sporządzone złote tło, utkane nićmi z czystego złota, naszywano barwne nici jedwabne lub srebrne, w nieregularnych pasmach, pozwalających modelować i cieniować kształty i uzyskiwać efekt plastyczności reliefu; technikę tę uzupełniono wszyciem pereł w partie ornamentalne. Każda część szaty wykonywana była osobno i metodą haftu aplikacyjnego nakładana na tkaninę spodnią. Procedura ta była żmudna i długotrwała, wymagała niebywalej pracowitości, staranności i wielkiego kunsztu, jeśli chciało się uzyskać wrażenie plastyczności i przestrzenności scen i figur. Toteż warsztaty *brodeurs* (niderl. *brodurers*) były wieloosobowe, dysponując licznym personelem współmistrzów i pomocników. Wiadomo na przykład, że w 1385 roku sporządzenie dla księżnej Małgorzaty Flandryjskiej jednego raptem haftowanego *surcot* – szaty damskiej noszonej na sukni – zajęło dwóm rzemieślnikom pięćdziesiąt sześć tygodni (choć nie wiadomo, czy stosowano w tym przypadku technikę *or nuée*).

Kto był autorem, projektantem, a kto wytwórcą owej imponującej *chapelle de la Toison d'or*? Kiedy powstała? Panuje na ten temat różnica zdań wśród badaczy, a przez to właściwie kompletna niepewność. A przecież twórcy ci musieli stać wysoko w hierarchii zawodów rzemieślniczych, a zamówienie takie otaczał najwyższy prestiż. A poza tym chodzi najwyraźniej o artystów nie mniej ważnych w historii sztuki niż Jan van Eyck czy Rogier van der Weyden! To, że tradycyjna historia sztuki do niedawna nie doceniała owych wyrobów tkacko-hafciarskich, plasując je gdzieś w cieniu malarstwa tablicowego i rzeźby burgundzko-niderlandzkiej, jest symptomatyczne dla kultu sztuk „czysto obrazowych” i lekceważenia tak zwanej sztuki stosowanej czy rzemiosła



30. *Chapelle de la Toison d'or*, ornat Zakonu Złotego Runa (awers i rewers) z *Przemienieniem* i *Chrztem Chrystusa*, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer

artystycznego. Wynika to z fałszywego paradygmatu historiograficznego, trwającego od czasów antycznych filozofów i Pliniusza, poprzez renesansowego Vasarię, po wszystkich nowożytnych teoretyków i dziejopisów sztuki – paradygmatu uznającego *mimesis*, imitację rzeczywistości, za konieczną podstawę prawdziwej sztuki, za kryterium, jakiego rzekomo z zasady nie spełnia „rzemiosło artystyczne”. Toteż „kult wielkich nazwisk”, stanowiący pożywkę tradycyjnej historii sztuki, w ogóle nie objął mistrzów tkactwa, haftu, złotnictwa i innych kunsztów artystycznych. To wielki błąd metodyczny.

Tak to autorzy paramentów Złotego Runa zapadli się w odmętach historii. A przecież wiele informacji o nich można wyciągnąć z archiwalnych przekazów. Już Julius von Schlosser w 1912 roku powiązał obie tkaniny ołtarzowe z rachunkiem z 1432/1433 roku za wykonanie dla księcia burgundzkiego, Filipa Dobrego, dwóch *tables d'autel très richement estoffées* (retabulów ołtarzowych, utkanych/uszytych bardzo bogato) oraz różnych szat liturgicznych (stola, manipuły, alby i amikty), na iście książęcą kwotę 3750 liwrów, wypłaconą hafciarzowi Thierry'emu du Chastel, który został sprowadzony z Paryża na dwór w Dijon już przed 1424/1425 rokiem. Jeśli rachunek dotyczy wiedeńskich tkanin ołtarzowych, to zyskiwalibyśmy dla nich konkretną datę powstania: tuż przed 1432/1433 rokiem. Przede wszystkim jednak byłoby to pierwsze nazwisko twórcy, które z pewnością winno zostać podniesione do rangi „wielkich mistrzów” w historii sztuki.

Pytanie tylko, kto dostarczył mu rysunki i kartony projektowe, tzw. patrony? Niemal wszyscy badacze wskazywali na związek kompozycyjny *Tronu Łaski* [il. 32] z obrazem Mistrza z Flémalle we Frankfurcie (Städelsches Kunstinstitut), identyfikowanego tradycyjnie z Robertem Campinem [il. 31], a przede wszystkim z związanymi z nim (niesłusznie) obrazami w Ermitażu (Sankt Petersburg; dyptyk z *Madonną w komnacie*) i w Leuven (Stedelijk Museum Van der Kelen-Mertens) [il. 33–34]. Felix Thürlemann (2002) forsuje wręcz samego Campina na autora rysunku projektowego do *Tronu Łaski* na tkaninie z *chapelle* Złotego Runa, uważając, że pomiędzy 1432/1433 a 1442 rokiem kompozycja ta zastąpiła dawniejszą, utrzymaną w bardziej tradycyjnej formule gotyckiej, takiej jak, rzekomo, ta z drugiego *dossale* z *Mistycznymi zaślubinami*, które byłoby wcześniejsze (podobnie jak boczne kwatery *dossale* z *Tronem Łaski*). W istocie jednak różnica formuł między tymi scenami wcale nie jest stylistyczna, lecz jedynie modalna. Wynika ona z wymogów tematu: prezentacja martwego ciała Chrystusa musiała zostać ujęta z większą ekspresją dramatyczną i w modusie bardziej realistycznym, skoro chodziło o wyrażenie teologicznej idei realności ciała w eucharystii, *Mistyczne zaślubiny* zaś – w modusie bardziej lirycznym, z większą elegancją, kojarzącą się łatwo, lecz pozornie, z „międzynarodowym stylem dworskim około 1400”. Rozpoznawanie tych modusów jako etapów „ciągu rozwojowego” sztuki burgundzko-niderlandzkiej jest



31. Mistrz z Flémalle, *Tron Łaski* (*Pietas Patris*), Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut – zob. tabl. 111



32. *Tron Łaski (Pietas Patris)* z *dossale* Złotego Runa, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer – zob. tabl. 9

metodycznym nieporozumieniem. Inni badacze, jak Albert Châtelet (1994), słusznie wskazywali na wspólnotę stylu obu tkanin ołtarzowych. Nie bez racji podkreślano też, że w trzech kapach wyraźne są podobieństwa do figur malowanych przez Rogiera van der Weydena w różnych jego dziełach. Szukano więc zawsze projektanta wywodzącego się ze środowiska tournezyskiego (gdzie działał Campin, a także – jako jego