

ZOFIA AMEISENOWA

GODZINKI SOBIESKICH W WINDSORZE

I

Rękopis przechowywany obecnie w Bibliotece Królewskiej w Windsorze, znany jako „Hours Sobieski”, który zamierzam tu przedstawić, jest jednym z najbogaciej ozdobionych i najpiękniejszych modlitewników francuskich z początku lat dwudziestych XV-go stulecia. Nie jest on zupełnym ineditum, ponieważ był raz wystawiony w 1908 r. w Londynie, podczas słynnej wystawy rękopisów iluminowanych i wspomniany jest okolicznościowo w kilku publikacjach¹.

Tak więc, mimo, że rękopis windsorski uznany jest powszechnie za zabytek bardzo ważny i dokument wysokowartościowy z epoki największego rozkwitu malarstwa książkowego, nie jest on dotąd

właściwie należycie opracowany, a w Polsce chyba zupełnie nieznany. Do zajęcia się nim skłonił mnie fakt, że więcej historyków sztuki o modlitewniku tym pisało niż znało go rzeczywiście z autopsji. Jest on powszechnie uważany za własnoręczne dzieło Mistrza księcia Bedford, nie zidentyfikowanego dotąd miniaturzysty, który działał od mniej więcej r. 1420 do 1440, a z którego warsztatu wyszła pokaźna ilość rękopisów, nie zawsze zresztą mu słusznie przypisywanych. Przebywając w latach 1947—1948 przez kilka miesięcy w Anglii miałam sposobność dokładnego zbadania i sfotografowania całego rękopisu, co umożliwiło mi jego opracowanie².

PROWENIENCJA I HISTORIA RĘKOPISU

Już same losy rękopisu w ciągu jego niemal 540-letniego istnienia są bardzo ciekawe i raz jeszcze potwierdzają prawdziwość do znudzenia powtarzanej sentencji „habent sua fata libelli”. Fatum było w danym wypadku łaskawe, bo mimo że rękopis nieraz zmieniał miejsce przechowania i właściciela, wygląd jego jest tak świeży, jakby dziś został wykonany. Rękopis Godzinek jest jednym z serii modlitewników, które powstały w latach 1422—1435 na zamówienie brata Henryka V króla Anglii, Jana

Lancaster, księcia Bedford, regenta Francji, tego samego, który ją niemal całą zawojował, ale po zwycięstwach Joanny d'Arc musiał na rzecz Karola VII, króla Francji, opuścić. Od tego wielkiego mecenasa — bibliofila pochodzi „nom de guerre” miniaturzysty, który dla księcia Bedford, jego rodziny i dworu stale pracował³.

„Godzinki Sobieskich” były pierwotnie przeznaczone dla siostry Filipa Dobrego księcia burgundzkiego, Małgorzaty, szwagierki księcia Bedford, który był zo-

¹ *New Palaeographical Society's Facsimiles of Manuscripts*. Part IV, 1906, Plates, 94—96; S. C. Cockerell, *Burlington Fine Arts Club Exhibition of Illuminated Manuscripts*, London 1908, Catalogue, N. 209, Plate 134.

² Za umożliwienie mi dokładnego obejrzenia tego rękopisu dziękuję Dyrekcji Royal Library w Windsorze oraz prof. A. Bluntowi i prof. J. Zarneckiemu, którzy mnie do tej biblioteki uprzejmie wprowadzili. Podziękowania należą się również Dyrekcji The Courtauld Institute w Londynie za ułatwienia w otrzymaniu licznych zdjęć fotograficznych. Wiele koleżeńskich przysług oddali mi podczas pisania tej pracy Dr Otto Kurz (The Warburg Institute) i Dr Ch. H. Talbot (The Wellcome Historical Medical Museum) w Londynie. Gdyby nie liberalna i życzliwa pomoc Dyrektora Biblioteki Uniwersyteckiej w Uppsali, Dra T. Kleberga, skąd mogłam

wypożyczać bez ograniczeń cenne publikacje, praca ta nigdy nie zostałaby napisana.

³ Następujące rękopisy wyszły spod ręki Mistrza księcia Bedford i jego pomocników: „Breviarium Salisbury”, Paryż, Bibl. Nat. rkp. 17294; „Livre d'heures”, Wiedeń, Oesterreichische National. Bibliothek. rkp. 1855; „Breviarium ks. Bedford”, Londyn, Brit. Museum, rkp. 18850; Biblia, Paryż, Bibl. Nat. 20065—20067; „Hours Sobieski”, Windsor, Royal Library; „Livre d'Heures”, Mediolan, Trivulziana MS. 2164; „Livre d'Heures”, Ms 359 i 453, Morgan Library, New York; „Missale”, datowane 1439 i „Livre d'Heures”, Baltimore, Walter's Art Gallery, Ms. 284; na aukcji w antykwariacie Sotheby sprzedano 19.V.1958 „Horae Stae Crucis” i „Breviarium” mające pochodzić z warsztatu tego artysty.

naty z Anną drugą siostrą Filipa. Wprawdzie herb Małgorzaty nie znajduje się w rękopisie, ale należał on niewątpliwie do damy imieniem Małgorzata, której portret spotyka się na kartach rękopisu i która na fol. 162 verso klęczy, pogrążona w modlitwie przed wizerunkiem swojej patronki. Małgorzata utraciła młodo pierwszego męża, Ludwika księcia Guienne (1415), a w 1423 wyszła powtórnie za mąż za księcia Bretanii Artura de Richemont, konetabla i następcę księcia Jana, zwolennika proangielskiej polityki we Francji. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa dzisiejsze „Godzinki Sobieskich” były darem ślubnym księcia Bedford dla Małgorzaty, co pozwoliłoby datować rękopis na lata 1422–1423. Istotnie reprezentuje on wcześniejszą manierę artysty niż rękopisy wykonane dla samego regenta.

Co się działo z Godzinkami bezpośrednio po śmierci Małgorzaty nie wiadomo. Herb występujący trzykrotnie na marginesach kart 1 r., 13 v., 52 r. z gwiazdą i skaczącym lwem, nakryty mitrą biskupią, świadczy, że rękopis należał przy końcu w. XV do Urbana Dócsy, biskupa Győr i Erlau, podskarbiego królestwa węgierskiego, przyjaciela króla Macieja Korwina i równie jak ten monarcha namiętnego bibliofila.

Modlitewnik Sobieskich jest małym foliemy (205×162 mm), zawiera 234 kart z cienkiego i białego pergaminu, zapisanych piękną, regularną minuskułą gotycką, w jednej kolumnie, liczącej przeciętnie 17 wierszy. Tekst jest częściowo łaciński, częściowo francuski i zawiera na fol. 1–12 kalendarz, następnie wyjątki z czterech Ewangelii, modlitwy „Obsecro” i „O intemerata”, Godzinki do N.P. Marii, Psalmu pokutne, Litanię, Godzinki do Św. Krzyża, Godzinki do Św. Ducha, „Les Quinzes Joies” i „Les Sept Requestes de Nôtre Dame”, „Vigiliae mortuorum” i „Memoriae Sanctorum”. Jak pozostałe rękopisy dekorowane przez księcia Bedford, tak i „Godzinki Sobieskich” są wprost rozrzutnie ozdobione. Na ich dekoracje, składa się 60 stron iluminowanych figuralnie, nie licząc tych, które mają tylko bordiury marginesowe, przy czym na kartach iluminowanych mieści się nieraz w kilku szeregach od sześciu do dziewięciu scen. Stan zachowania rękopisu i miniatur jest znakomity: barwy i złoto lśnią nieskażonym blaskiem. Pisząc o innym typowym modlitewniku francuskim tego czasu, nie opisywałabym go może tak szczegółowo. Ale modlitewnik Sobieskich jest rękopisem pod każdym względem niezwykłym, także pod względem ikonograficznym i ikonologicznym.

⁴ J. H. Hermann, *Französische und iberische Handschriften der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts. Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich*. Neue Folge,

Aż do roku 1683 spoczywał rękopis w jakiejś bibliotece węgierskiej. Jan III Sobieski albo zdobył go pod Parkanami na Turkach, albo też po tym zwycięstwie otrzymał go w podarunku od któregoś z wdzięcznych magnatów węgierskich.

Ale rękopis niedługo był przechowywany w Polsce. Sobieski dał go na nowo oprawić w szkarłatny aksamit ze złotymi aplikami w narożnikach, klamrami i swoim superekslibrisem z cyfrą JRP — „Joannes Rex Polonorum”. Na wyklejkach tylnej okładki rękopisu widnieją notatki pisane ręką Izaaka z Trok, nadwornego lekarza króla Jana.

Przez małżeństwo Marii Klementyny Sobieskiej z pretendentem do korony angielskiej Jakubem Stuartem w r. 1719, przeszedł rękopis w posiadanie rodziny Stuartów. Należał w XVIII w. do Henryka Stuarta, kardynała Yorku. Ten, umierając (w 1810 r.) zapisał rękopis ówczesnemu następcy tronu angielskiego, późniejszemu królowi Jerzemu IV. Od tego czasu „Godzinki Sobieskich” stanowią ozdobę biblioteki królewskiej w Windsorze. Kiedy Jerzy IV ofiarował swoje rękopisy British Muzeum, pozostawił jednak na miejscu „Godzinki Sobieskich”. Widocznie trudno mu było rozstać się z tak wspaniałym zabytkiem.

II

Muszę więc szczegółom jego dekoracji poświęcić więcej uwagi. Na kartach tych Godzinek wyobrażone są rzadko spotykane sceny, jak historia życia i męczeństwa św. Małgorzaty, jak ilustracja „Radości Marii”. A karta odnosząca się do Trójcy św. jest w dziejach sztuki średniowiecznej wręcz unikatem. Schemat ilustracyjny kalendarza w „Godzinkach Sobieskich” wzorowany jest pośrednio na tym typie, który wprowadził do rękopisów liturgicznych Jean Pucelle, w swoim sławnym „Breviarie de Belleville” (1343), a bezpośrednio najprawdopodobniej na „Grandes Heures” księcia Berry, które iluminował Jacquemart de Hesdin, działający w Paryżu w latach 1384–1415. Kalendarz tak ilustrowany spotyka się i w innych rękopisach ozdobionych przez Mistrza księcia Bedford, przede wszystkim w modlitewniku dziś przechowywanym w Wiedniu (mss. 1855), wykonanym zapewne dla króla Francji Karola VII (1422–1461)⁴. Tu od razu trzeba zaznaczyć, że sam kalendarz wyśzczególnia jako ważne święta, imiona świętych czczonych w archidiecezji paryskiej i północnej Francji: Dionizego, Germana, Flakriusza, Michała, Genowefy i „La Candelair”, 2 lutego, święto Oczyszczenia N.M.P., szczególnie uroczyste obchodzone w Paryżu. System zdobniczy 24 stron kalendarza polega

Band VII. Leipzig 1938. Nr 19 s. 142–185, E. Trenkler, *Livre d'Heures. Handschrift 1855 der Oesterreichischen Nationalbibliothek*. Wien (1948).

na typologicznym przeciwstawieniu poszczególnym dwunastu prorokom Starego Testamentu, dwunastu apostołów, których malarz umieścił w lewym i prawym narożniku dolnego marginesu. Wolne miejsce na dolnym marginesie zappełnił wyobrażeniami znaków zodiaku i odpowiadającymi miesiącom roku, charakterystycznymi pracami gospodarskimi. I tak na fol. 1 r. pomiędzy prorokiem Jeremiaszem a apostołem Piotrem widać znak Wodnika, a obok Janusa przy uczcie. Poniżej mieści się herb Urbana Dócsy. Wodnik wyobrażony jest jako nagi młodzieniec, widoczny od tyłu, klęczący, trzymający dzban, z którego wylewa się woda. Zupełnie identycznie przedstawił go malarz w rękopisie wiedeńskim nr 1855, tylko że tam znaki zodiaku i prace miesięczne umieścił na górnych marginesach. Na dolnym marginesie, oprócz proroków i apostołów dodał ilustrację do listów św. Pawła. Ujęcie wszystkich scen kalendarzowych i znaków zodiaku jest identyczne w rękopisach windsorskim i wiedeńskim i już to samo kwalifikuje kalendarz w „Godzinkach Sobieskich” jako własnoręczne dzieło Mistrza księcia Bedford, bo i faktura malarzka jest bardzo zbliżona. W zdobieniu pewnych dalszych części tekstu brał udział pomocnik szefa warsztatu, którego sposób malowania różni się wybitnie.

Kartę 1 verso zdobią półfigury świętych, wyrastające z kielichów kwiatowych, motyw, który rozpowszechnił się po całej Europie i przetrwał aż do w. XVI. Pośród świętych, na tej karcie wyobrażonych, dała się wyróżnić św. Agnieszka z jagnięciem. Na karcie 2, lutowej, wymalował miniaturzysta proroka Dawida i apostoła Andrzeja, a między nimi znak Ryb. Obok widoczna nędzna buda, sklecona z desek, nakryta dachem, ale bez ścian, tylko ogrodzona wiklinowym płotem. Wewnątrz tej budy siedzi stary chłop, grzejąc obnażoną nogę nad wątlm ogniem, rozpalonym na klepisku. Opodal, na ziemi, leży ściągnięta z nogi pończocha. W połowie bordiury prawego marginesu drwal zamierza się siekierą, aby ściąć drzewo. Verso, na tle bordiury wyobrażone powołanie św. Mateusza, N.P. Maria z Dzieciątkiem, św. Piotr. Na karcie 3 r, marcowej, prorok Izajasz przeciwstawiony jest apostołowi Jakubowi starszemu w stroju pielgrzyma, a między nimi wymalowany znak Barana i chłop obcinający gałęzie drzew. Na prawym marginesie chłop w fałdystym turbanie okopuje krzewy winorośli. Na odwrocie popiersie N.P. Marii, apostołowie Bartłomiej, Tomasz, św. Agapit papież i nieokreślony żadnym atrybutem biskup.

Na dolnym marginesie karty kwietniowej umieścił malarz proroka Zachariasza naprzeciw Jana Ewangelisty, a między nimi znak Byka, obok którego stoi młoda dama, w sukni górą obcisłej, dołem fałdzystej i powłóczystej, nosząca na głowie modne wówczas przybranie zwane „atours à deux cornes”. W połowie prawego marginesu, młoda kobieta w białym

kornecie, w sukni z rękawami aż do ziemi, stoi trzymając oburącz pleciony koszyk. Na karcie tej verso wyobrażeni są: św. Jerzy walczący ze smokiem z konia, św. Maria Egipcjanka, którą niosą do nieba dwa anioły, św. Marek Ewangelista i nie dający się zidentyfikować zakonnik.

Karta 5 zawiera wyobrażenie proroka Ozeasza, którego plecy okrywa płaszcz układający się w monumentalne fałdy, a głowę wschodni turban, apostoła Tomasza z włócznią, znak Bliźniąt, przedstawiony atypowo i młodzieńca na koniu, jadącego na polowanie z sokołem. W połowie prawego marginesu chłop niesie na ramieniu ścięte drzewko „majowe”, okryte kwieciami, symbol wiosennego święta ludowego. Verso widzimy na tej karcie św. Iwonę, patrona Bretanii, której księżna była pierwotną właścicielką rękopisu, z płonąca świecą i księgą, apostoła Bartłomieja, św. Mikołaja z trzema chłopcami w beczce, których wskrzesił i św. Jana Ewangelistę. Prorok Amos i apostoł Jakub młodszy patronują karcie 6 r. z kalendarzem czerwcowym. Między nimi widoczny znak Raka i chłop w szerokim kapeluszu koszący trawę. Pendant do niego stanowi wdzięczna figurka wieśniaczki w podkasanej sukni i słomkowym kapeluszu, która grabi siano. Verso wyobraził malarz św. Jana Chrzciciela, św. Pawła, św. Piotra, św. Eligiusza i apostoła Bartłomieja z nożem, narzędziem jego męki i własną skórą, z której go, jak Marsjasza, odarto. Na karcie 7 poniżej kalendarza powtórzono figurę proroka Amosa naprzeciw apostoła Filipa, znak Lwa, a jako pracę miesięczną na lipiec żniwa. Młoda wieśniaczka na dolnym marginesie ścina kłosy sierpem, a chłop w połowie prawej bordiury wiąże snopy powroślem. Verso, półfigury świętych: Marii Magdaleny, Małgorzaty, Anny Samotrzeciej, Jakóba starszego, św. Arnulfa biskupa. Kartę 8 r. zdobią figury proroka Joela i apostoła Bartłomieja. Znak Panny reprezentuje młoda kobieta w „atours à deux cornes”, nakryciu głowy, mało powabnym, ale dla czasu 1420—30 bardzo typowym. Przynależny do znaku Panny Kłosa, przedstawiono jako dwa snopki, zaś pracę sierpniową ilustruje chłop, młócający zboże na klepisku, zaś w połowie prawej bordiury bartnik, odkrywający daszek ula, aby odebrać miód. Verso, półfigury świętych Bernarda, Wawrzyńca, apostoła Piotra z kluczem i księgą w interesującej oprawie sakwowej, Dionizego niosącego oburącz swoją ściętą głowę, a mającego nad szyją tylko złoty dysk nimbu, oraz św. Ludwika króla Francji.

Na karcie 9-tej, poniżej kalendarza na wrzesień, prorok Micheasz przeciwstawiony jest apostołowi Mateuszowi. Tło dla znaku zodiaku i pracy miesięcznej stanowi winnica okryta dojrzewającymi gronami. Znak Wagi wyobraża panna w modrej sukni, trzymająca wagę. Kobieta z ludu opasana płachtą, zrywa dojrzale grona winne, a chłop na bordiurze

prawego marginesu, wlewa dzbanem młode wino do beczki. Na odwrocie tej karty widnieją popiersia apostoła Mateusza, św. Michała, który strąca włóczęgią szatana, św. Tekli, św. Firmina biskupa Amiens. Ponadto dla upamiętnienia święta wzniesienia krzyża wyobrażono dwa anioły trzymające krzyż procesyjny. Na karcie 10, ilustrującej kalendarz na miesiąc październik, prorok Malachiasz stoi naprzeciw apostoła Mateusza. Między nimi widoczny znak Skorpion obok kępy drzew, a dalej na zoranej roli siewca, czerpiący ziarno z białej płachty, którą jest przewiązany. Drugi chłop, w połowie prawej bordiury wysypuje z miarki zboże do worka. Verso, wymalował artysta Łukasza Ewangelistę, piszącego przy pulpicie, pod którym leży, grzecznie jak pies, wół, jego atrybut, św. Amanda, patrona Belgii, apostołów Szymona i Judę Tadeusza oraz nieokreślonego żadnym atrybutem mnicha. Na przedostatniej, 11 karcie kalendarza, umieścił malarz proroka Daniela, naprzeciw apostoła Judy Tadeusza i znak Strzelca, obok chłop strąca z dębu żołędzie, na które czatują dwie pasące się świny. W połowie bordiury zewnętrznej, siedzą pod dębem dwie inne świny z głowami podniesionymi, a chłop strąca żołędzie wprost do ich otwartych pysków. Głowy i ryje tych świń, ich zakręcone w obwarzanki ogony, a także głowa chłopca zupełnie już portretowa, świadczą, że malarz bystro obserwował naturę. Wychylające się z kielichów kwiatowych półfigury na fol. 10 verso przedstawiają: św. Klemensa, rzadko wyobrażanego założyciela zakonu N.P. Marii od wykupu niewolników: św. Piotra Nolasco (1183), przed którym klęczy naga figurka wyswobodzonego z niewoli saraceńskiej jeńca z kajdanami na przegubach rąk; św. Katarzynę Aleksandryjską i patronkę Paryża św. Genowefę.

Ostatnią wreszcie kartę, z kalendarzem na gruzdzień zdobią figury: proroka Ezechiela i apostoła Macieja oraz znak Koziorożca, ujęty jako kozioł z bardzo długimi rogami, a nie jako pół kozła i pół ryby. Jako zajęcie miesięczne przedstawione jest świniobicie. Na tle zimowego krajobrazu z trzema nagimi wzgórzami w głębi, stoi chłop przepasany białym fartuchem i zamierza się, aby uderzyć pałą w głowę świni. Drugi chłop, w połowie bordiury zewnętrznego marginesu, klęczy na świni i podcina jej gardło. Wysoce interesujące, zarówno pod względem ikonograficznym jak i artystycznym wyobrażenia znajdują się na karcie 12 verso. Widzimy tam Madonnę adorującą na kleczkach leżące w żłobku Dzieciątka, popiersia św. Tomasza Apostoła, św. Szczepana i św. Jana Ewangelistę, któremu towarzyszy realistycznie namalowany orzeł. W lewym górnym narożniku umieszczona jest grupa trzech aniołów, czytających z jednej otwartej księgi. Jest to niecodzienne wyobrażenie, tu oznaczone jako *Sainte Sapience*. Nie jest to jednak św. Zofia z trzema cór-

kami, ale mądrość Boża identyczna z Trójcą, tu usymbolizowana przez trzech aniołów. Ten niezwykle schemat ikonograficzny zapożyczył mistrz księcia Bedford, jeżeli idzie o formę, z podobnej kompozycji Pola de Limburg w „*Belles Heures*” księcia Berry⁵, gdzie ta kompozycja użyta jest, jednak w innym kontekście treściowym i nie wyobraża mądrości Bożej.

Podobnie, jak ilustracje kalendarza, miniatury towarzyszące sekwencjom z czterech Ewangelii na fol. 13—17 verso ujęte są w system typologicznych odpowiedników i prefiguracji. W ogóle Mistrz księcia Bedford wypracował sobie własny, bardzo bogaty schemat ilustracyjny modlitewników, kierując się przy tym nie chronologią wydarzeń opisanych w Ewangeliach i innych częściach Pisma Świętego, ile wymogami liturgii i typologii. Wreszcie niemałą rolę odgrywa u niego treść modlitw, dla których interpretacji plastycznej umiał znaleźć wiele ciekawych i nowych rozwiązań, odpowiadających prądom religijnym swojej niespokojnej epoki. Na czym polega nowość i oryginalność mistrza księcia Bedford wyjaśnię interpretując dalsze miniatury. Nie mogę z braku miejsca opisywać każdej scenki, których nieprzebrane mnóstwo zapełnia karty „*Godzinek Sobieskich*”. Zatrzymam się na dłużej tylko na tych, które czy to ze względu na wybitne walory artystyczne, czy też rzadkość ikonograficzną lub ikonologiczną zasługują na baczniejszą uwagę. Sekwencje Ewangelii ilustrowane są w ten sposób, że bordiury kart, na których wypisane są początki tekstów, zredukowane są do minimum, cztery lub pięć wierszy tekstu obramowuje ciasno rama utworzona z dziewięciu scen, wpisanych w prostokąty, uszeregowane po trzy w jednym rzędzie.

Ta część tekstu jest inaczej ilustrowana niż w modlitewniku Karola VII w Wiedniu (rkp. 1855), gdzie wyobrażone są przy sekwencjach portrety ewangelistów i sceny odnoszące się do ich życia i działalności apostolskiej. Na fol. 13 v., przy sekwencji z Ewangelii św. Jana, umieszczono w pierwszym szeregu, oprócz wizerunku Ewangelisty, przed którym stoją trzej duchowni — Mojżesza z dekalogiem i Chrystusa, trzymającego banderolę z napisem „*Ego sum Alpha et Omega*” i św. Jana Ewangelistę. W drugim szeregu widzimy Chrystusa kładącego, Mojżesza trzymającego banderolę z napisem „*Non in solo pane vivit homo*” i króla Dawida, z banderolą na której wypisane są słowa: „*rectum est verbum Domini*”. W dolnym szeregu widać proroka Izajasza kładącego, Chrystusa i Dawida oraz św. Piotra przemawiającego do Żydów. Jak widać dekoracja zgrupowana jest nie około wydarzeń historycznych, ale

⁵ J. Porcher, *Les Belles Heures de Duc de Berry*. Paris 1953. Pl. XXXVIII.

podporządkowana pojęciom związanym z początkiem Ewangelii św. Jana „In principio erat verbum”.

W ilustracji sekwencji z Ewangelii św. Łukasza, obejmującej dziewięć scen w trzech szeregach, naczelnym tematem jest inkarnacja. Idąc od góry ku dołowi i od lewej ku prawej stronie, w pierwszej scenie św. Łukasz asystuje przy Zwiastowaniu, dalej klęczy św. Józef, przed otwartymi wrotami świątyni, trzymając kwitnącą gałązkę. Trzecia scena przedstawia anioła, zwiastującego Józefowi narodzenie Jezusa, a świadkiem tego jest prorok, zapewne Izajasz. W środkowym szeregu wyobraził malarz Izajasza przed królem Achabem. Prorok trzyma banderolę z napisem: „ecce virgo concipiet et pariet”, św. Łukasza i proroka Hozeasza oraz Izajasza trzymającego banderolę z napisem „egrediet virgo de radice Jesse et flos”. Przed prorokiem widoczny jest kwitnący krzak lilii, nad którym unosi się gołębica Ducha św. W dalszym szeregu prorok Jeremiasz trzyma banderolę z napisem „Aravit dominus novum super terram”, towarzyszą mu trzej Żydzi. Następna scena przedstawia Marię i Józefa. Maria trzyma banderolę z napisem „dux virginitatis mee (sic.) tu es”. Wreszcie ostatnia scena przedstawia Józefa, któremu anioł zwiastuje narodzenie Jezusa.

O ile z dwóch poprzednich ilustracji do św. Łukasza i Jana dało się wyłuskać myśl przewodnią, nie da się tego powiedzieć w odniesieniu do ewangelii wg św. Mateusza na fol. v. 16 v. Górny rząd odnosi się do magów ze wschodu. Wyobrażono ich pochód, ich rozmowę z Herodem i hołd złożony Dzieciątku. Poniżej wyobrażono rozmowę króla Balaka z Bileamem, przy czym ten ostatni trzyma banderolę z napisem: „ducitur stella ex Jacob”, Dawida i Izajasza, którzy przemawiają do ludu. Wreszcie w dalszym szeregu wyobrażono zakonnik, siedzącego na katedrze i wykładającego z otwartej księgi, podczas gdy obok jego głowy unosi się banderola z napisem „sicut stella matutina”. Obok św. Mateusza przeciwstawiony jest Jeremiaszowi, zaś w ostatnim kompartymencie Chrystus stoi naprzeciw młodemu Apostoła, zapewne Jana Ewangelisty. Na banderoli trzymanej przez Chrystusa widnieją słowa „ego sum genus et iudex”. Scena ta jest powtórzeniem tej, która znajduje się na karcie 13 v., gdzie Jezus ma banderolę z napisem „ego sum alpha et omega”.

Ilustracje do Ewangelii św. Marka na karcie 17 verso są wariacjami na temat słowa „elevare”. Punktem wyjścia dla malarza jest Wniebowstąpienie, któremu asystuje apostoł Marek. Obok modli się klęcząc król Dawid, a słowa jego modlitwy wypisane są na banderoli unoszącej się w powietrzu: „elevata est magnificentia tua super”. Obok prorok Micheasz trzyma banderolę z napisem „ascendens pandet iter ante eos”. W ostatnim rzędzie Izajasz przemawia do króla Achaba, obok św. Łukasz prze-

mawia do grupy mężczyzn, a treść jego mowy charakteryzuje napis na banderoli „videntibus illis elevatus est in coelum”. W ostatnim kompartymencie prorok Ezechiel klęczy przed Bogiem, który wynurza się z chmur otoczony główkami anielskimi, podczas gdy w powietrzu unosi się banderola z napisem „elevata est gloria domini”.

Jak wynika z tego pobieżnego opisu, ilustracje do sekwencji ewangelicznych świadczą o skomplikowanym i nieszablonowym programie teologiczno-malarskim mistrza księcia Bedford, na którego oddziaływały widocznie cykle typologiczne, tak rozpowszechnione już od wieku XIV, jak „Speculum humanae Salvationis” czy „Biblia Pauperum”, pełne zestawień scen Starego i Nowego Testamentu, szczególnie dotyczących prorostw mesjanistycznych.

Najświetniej jednak pod względem wartości artystycznej przedstawiają się miniatury ilustrujące tę część rękopisu na kartach 24 r. do 73 verso, która zawiera Godzinki N.P. Marii. Najczęściej liryczna nastrojowość, ale czasem dramatyczny patos, łączą się na tych kartach ze scenami zaobserwowanymi z otaczającego artystę życia, pełnymi urocznych szczegółów, scen rodzajowych i gospodarczych, wnętrz domowych, modnych strojów, akcesoriów i krajobrazów, które mają już wszelkie cechy rzeczywiście istniejących w przestrzeni. Te osiem kart ilustrujących życie Marii od jej dzieciństwa do Zaśnięcia należą do pereł książkowego malarstwa francuskiego i dawno im się już należała publikacja. Wszystkie one są własnoręcznymi dziełami szefa warsztatu, podczas gdy od karty 78 zaczyna już pojawiać się łatwa do odróżnienia ręka pomocnika. Pierwszą cechą charakterystyczną tych ośmiu kart jest to, że nie posiadają one wcale bordiur. Około głównej sceny, umieszczonej niekoniecznie symetrycznie w środku strony, zgrupowano inne sceny, rozgraniczone elementami bogato rozczłonkowanej, marmurowej architektury. Te wieże, loggie, krużganki, sklepione pawilony i ganki: białe, różowawe, szarawe lub lekko zielonkawe, są wzorowane na architekturze włoskiej późnego Trecenta i tworzą dokoła głównej sceny ramę. Czasami wydarzenia rozgrywają się na wolnym powietrzu i wtedy krajobraz spiętrzony jest stromo. Szczególnego uroku dodaje tym miniaturom pomieszczenie strojów z początku XV-go wieku i kostiumów orientalizujących, kiedy malarz stara się o nadanie wyobrażeniom scen z historii świętej (jak np. „Pokłon Magów”) cech autentyzmu. Mimo, że mistrz księcia Bedford zalicza się do artystów, których niemieccy historycy sztuki trafnie określili jako „Kleinmeister”, bo brak jego kompozycjom monumentalności, to jednak jego barwne i rojem drobnych figurek zaludnione miniatury, na których wiele się dzieje, pełne są w szczegółach tego ujmującego i naiwnego wdzięku, który cechuje także i obrazy jego włoskich

współczesnych, jak np. Gentile da Fabriano. Jako kanwę, na której haftuje wątki życia Marii, posłużył się mistrz księcia Bedford apokryfami, a mianowicie Proto-Ewangelią Jakuba i Ewangelią Pseudo-Mateusza, którą udostępnił wiekom średnim Wincenty z Beauvais w swoim wielkim „Speculum historiale”⁶. Cykl ten zaczyna się na karcie 24 r., w lewym górnym narożniku, gdzie Joachim i Anna stoją przed ołtarzem świątyni, a arcykapłan odrzuca ich ofiarę. W prawym narożniku Joachim modli się na pustyni o potomka. Ta pustynia przedstawiona jest jako górzysty krajobraz, gdzie między wierzchołkami, w wąwozach pasterz pasie swą trzodę. Poniżej, spotykają się Joachim i Anna pod złotą bramą świątyni jerozolimskiej. Sceny uszeregowane są piętrowo, przy czym brak przednich ścian wewnątrz upodabnia je do nowoczesnych inscenizacji teatralnych, gdzie kilka akcji rozgrywa się równocześnie na różnych poziomach. Następna scena dzieje się w komnacie mieszczańskiego domu, popularnego w XV-tym wieku „Fachverkbau” o konstrukcji z bali drewnianych, której ściany wypełnione są cegłą. W zacisznej izbie leży na łożu z baldachimem św. Anna. Obok stoi wygodny fotel. Św. Anna podaje małą Marię służebnej, która wyciąga ręce, aby przyjąć niemowlę. Jak zależało malarzowi na zróżnicowaniu architektury i nadaniu akcji cech współczesności i prawdopodobieństwa świadczy o tym następna scena. Młoda Maria, której towarzyszą rodzice, wstępuje na schody świątyni jerozolimskiej, gdzie oczekuje Jej arcykapłan. Świątynia ta jest centralną budowlą z kopułką i przypomina ten typ architektury, pod którego postacią wyobrażali malarze na początku w. XV kościół Grobu Pańskiego. Ale najpiękniejsza scena zaczerpnięta z apokryfów rozgrywa się w dolnym szeregu. W ubogiej izbie, gdzie w głębi stoi tylko białe nakryty stół, siedzi Maria, której niebieska suknia przewiązana jest białym fartuchem, przed warsztatem tkackim i tka zasłone do świątyni. Obok na ziemi stoi otwarta szkatułka, a w niej zwitki przędzy. Czytamy w Pseudo-Ewangeli Mateusza⁷ „Contiget autem ut Maria purpuram acciperet ad velum templi domini”. Pracy Marii towarzyszą w przyległej loggii aniołowie. Ale na tym nie kończy się ilustracja apokryficznego wątku. Bo czytamy dalej w Pseudo-Ewangeli Mateusza „Altera autem die dum Maria iuxta fontem staret ut miraculum impleret, apparuit ei Angelus domini dicens: Beata es Maria quoniam in utero tuo habitaculum fecisti dom'no”. I oto przez otwarte drzwi komnaty widać drobną figurkę, jak wyciąga ze studni wiadro wody. Sceny opisane stanowią wstęp do centralnie umieszczonej miniatury, na której wyobrażone jest Zwiastowanie. Poprzedzają

je Zaślubiny Marii i Józefa, które dokonują się w małej, otwartej świątyni po lewej stronie. Zwiastowanie rozgrywa się w sklepionej komnacie, która w swoim przedłużeniu, w głębi wygląda jak prezbiterium kościoła. Piękny, złotowłosy Archanioł Gabriel, ze skrzydłami na których widoczne są oczy, udrapowany w obszerny płaszcz, łamiący się na ziemi w bardzo plastycznie malowane załamy, klęczy z lewej strony i zwiastuje Marii, modlącej się przy klęczniku, okrytym wzorzystą tkaniną. Z prawej strony widać, za głową Marii, odchylone draperie na jej łożu, zaś w głębi komnaty białym obrusem nakryty stół, na którym stoi zapalona świeca. Jak to wykazał Panofsky, owa zapalona świeca w lichtarzu, pojawiająca się na początku w. XV na obrazach i miniaturach franko-flamandzkich, nie jest przypadkowym lub rodzajowym akcesorium, ale symbolem, mającym swój odpowiednik w tekście Speculum Humanae Salvationis⁸. Jest to symbol Chrystusa i Marii: „Ipsa enim est candelabrum, et ipsa lucerna, Christus [Mariae] filius est candela accensa”. Zwiastowaniu przyglądają się aniołki, wychylające się spoza balustrady na szczycie domu, nad komnatą Marii stoi prorok Izajasz z banderolą, na której jest wypisane jego proroctwo: „ecce virgo concipiet” i Bóg Ojciec w glorii Cherubinów. (Il. 1).

Głównym tematem następnej miniatury na karcie 43 v. jest Nawiedzenie, dokoła którego zgrupował malarz sceny z życia św. Jana Chrzciciela. Tło stanowi górzysty krajobraz, z miastem, do którego wiodzie obronna brama po lewej stronie. Z prawej natomiast wyobraził malarz drewniany mostek nad młynówką i z całym realizmem oddany młyn wodny, z ogromnym kołem. Za młynem między dwoma wzgórzami stoi dom młynarza, oświecony prostopadle padającymi promieniami słońca. Na progu swego domu stoi Zachariasz i wita Marię, która wraz z Józefem przybyła w odwiedziny. Nawiedzenie rozgrywa się w otwartej loggii, mającej wyobrażać wnętrze domu Zachariasza. Elżbieta w białej chuście na głowie i młoda Maria stoją naprzeciw siebie w profilach, a Elżbieta kładzie rękę na brzuchu Marii. W wąwozie na prawo, widać Marię i Józefa wracających do swego domu w Betlejem, towarzyszą im dwie służebne.

W dolnym kompartymencie, leżąc w łóżku Elżbieta, podaje Marii niemowlę, Jana Chrzciciela. Ostatnia wreszcie scena przedstawia nadanie imienia Janowi Chrzcicielowi. Zachariasz stracił wiarę, że on i jego stara żona będą mieli kiedykolwiek potomstwo i za karę, że zwątpił w moc boską, oniemiał (Łuk. 1.). Skoro jednak urodził im się syn, miał otrzymać imię ojca. Ale Elżbieta życzyła sobie, aby nazwano go Jan

⁶ F. Panofski, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge. (Mass) 1953, t. I, str. 131—132.

⁷ Wyd. Tischendorf, Leipzig 1853, cap. IX.

⁸ E. Panofski, *ibid.*, s. 143.

i dała mężowi swemu tabliczkę, aby napisał na niej imię dziecka: Johannes. Kiedy to uczynił „otworzyły się usta jego” i odzyskał dar mowy. Na miniaturze widzimy jak Elżbieta odbiera z rąk arcykapłana swe niemowlę, a Zachariasz siedzący za nią, pisze właśnie nie na tabliczce, a na banderoli słowa: „Johannes est nomen eius”. Zupełnie inaczej jest ukształtowane Nawiedzenie w modlitewniku wiedeńskim 1855, gdzie się ono rozgrywa na zielonej łące nad strumykiem. Chociaż wybór scen, które ilustrują życie Marii, jest w obu modlitewnikach: windsorskim i wiedeńskim podobny, istnieje też wiele zbieżności w szczegółach, to jednak ogólne ujęcie poszczególnych kompozycji przez Mistrza księcia Bedford jest w obu rękopisach odmienne. Tak np. w Godzinkach Sobieskich i w modlitewniku Karola VII wyobrażono adorację Dzieciątka⁹, ale o ile w rękopisie windsorskim włączono w obręb miniatury „Zwiastowanie Pasterzom” i „Adorację Dzieciątka przez aniołów i pasterzy”, to w Wiedniu sceny te są rozdzielone. W Godzinkach Sobieskich główną część karty 52 r. zajmuje otwarta stajenka, ogrodzona częściowo wiklinowym, częściowo zbitym z desek płotem. W stajence klęczy N.P. Maria i adoruje Dzieciątka opromienione złotą glorią, nagię, leżące na wzniesieniu. Obok siedzi Józef, okryty płaszczem z kapturem, trzymający oburącz łaskę podróżniczą. Z lewej za plecami Marii widoczna starsza służebna z pieluszkami w rękach. Nad dachem stajenki unoszą się cztery anioły, z których dwa trzymają banderolę z napisem: „Evangelizo vobis gaudium magnum”, inne chóry anielskie śpiewają z nut „gloria in excelsis deo”. Poniżej, na łące, pośród idyllicznego krajobrazu pełnego drzew, kwiatów i pasących się owiec, stoją z podniesionymi głowami dwaj pasterze. Ich pozy uświęcone są wielowiekową tradycją. Jeden, z kapeluszem opuszczonym na plecy, widoczny jest od tyłu, drugi uchwycony z profilu podnosi rękę do twarzy, opierając drugą na pasterskim kijku. Ten pasterz może się poszczycić starożytnym rodowodem, można go zauważyć już na mozaikach wczesnobizantyjskich. U stóp pasterza siedzi jego owczarski pies. Kępa drzew na stromym zboczu oddziela zwiastowanie pasterzom od innej pary pasterskiej, która dąży do Betleem, aby złożyć hołd Dzieciątku. Pasterz gra na kobzie, a pasterka przypasana ma do boku sakwę. Idą oni ku stajence, która zajmuje prawy dolny narożnik miniatury. Tam, na wzniesieniu ogrodzonym wiklinowym płotem, leży nagię i opromienione złotem Dzieciątka, ogrzewane oddechem osła i wołu, adorowane przez klęczących aniołów. Obok, przed wiklinowym płotem siedzi Madonna, modląca się z książki rozłożonej na kolanach i śpiący Józef. W lewym dolnym narożniku, pod słow-

mianą strzechą, pali się na klepisku ogień, nad którym wisi kociołek. Przy ognisku klęczy dziewczyna, która gotuje w rondlu mleko dla Dzieciątka, druga grzeje nad płomieniem pieluszki. Jest to jedna z nie-licznych miniatur Mistrza księcia Bedford, w której element italianizujących, nierzadkich konstrukcji architektonicznych został zupełnie wyeliminowany. Pozostał nastrój czystej sielanki, czarowna wizja zdarzeń ewangelicznych przeniesionych ze skalistej Galilei do francuskich wiejskich opłotków, takich, jak się one przedstawiały oczom malarza, żyjącego współcześnie z Joanną d'Arc. To, co z punktu widzenia normatywnej i naukowej poprawnej perspektywy jest błędne, to znaczy nie w głąb się rozciągający, ale na górzystych zboczach spiętrzony krajobraz, stanowiący tło dla poszczególnych elementów kompozycji, umiał Mistrz księcia Bedford tak zgrabnie rozłożyć i wyzyskać, że gotowi jesteśmy uznać za zaletę. Oko widza prowadzone jest jedną nieprzerwaną elipsoidalną linią od sceny Adoracji, w górę po lewej, do służebnych, przy ognisku, w której to linii cezurę tworzą tylko elementy rozgraniczające poszczególne epizody, jak płot stajenki, zagajnik i dach, na tym jakby kontynuacyjnym fryzie. Zestrojenie idyllicznej scenerii, pełnej naturalnego wdzięku, świeżej rodzajowości i jasnego, bogato zróżnicowanego kolorytu, daje najlepszy obraz naiwnej, czulej, może nie rewolucyjnej, ale niezmiernie ludzkiej i pociągającej, a w szczególności pełnej realistycznej prawdy sztuki Mistrza księcia Bedford. Na wolnym od bordiur dolnym marginesie tej karty widnieje raz jeszcze powtórzony znak własnościowy biskupa Urbana Döczy. (Il. 2).

W następnej z kolei miniaturze, na karcie 57 r. przedstawiającej Hołd Trzech Króli, wyzyskał malarz sposobność, aby ukazać orientalny przepych orszaku magów. Paecht wyprowadza początki takiego ujęcia Epifanii w malarstwie miniaturowym franko-flamandzkim z Włoch¹⁰. Mianowicie zauważył powinowactwo między wyobrażeniami Hołdu Trzech Króli w „Très Riches Heures” księcia Berry, a dziełami Michelina Molinari da Besozzo, który miał pierwszy skomponować taki właśnie schemat polegający na połączeniu w obrębie jednej miniatury kawalkady królów, ich orszaków i Hołdu. W „Godzinkach Sobieskich” przepych orszaku przytłumia nawet centralną scenę Hołdu. Karta podzielona jest na trzy strefy, w górnej widać jadących konno królów, ich przybycie do Jerozolimy, rozmowę z Herodem i rozmowę z uczonymi w Piśmie. W strefie środkowej wyobrażono jako scenę wstępną „Ofiarowanie w świątyni”, „Sen trzech króli” i właściwą scenę Epifanii. Ta ma formę tak potem powszechną w malarstwie niderlandzkim całego wieku XV, aż do

⁹ Trenkler, jw., fig. 8, 9.

¹⁰ O. Paecht, *Early Italian Nature Studies...* „Journal of

the Warburg and the Courtauld Institutes”. XIII, 1950, s. 15 i 44—45, tabl. 4a-d.

pierwszych lat w. XVI. Stary król kłęczy całując rączkę Dzieciątka, siedzącego na kolanach Marii, stojący za nim Melchior zdejmując z głowy koronę, a odwrócony Baltazar bierze z rąk pachołka kadzielnice, aby ją ofiarować.

W dole, wychodzi z bram miasta orszak królów, którzy jadą na bogato przybranych rumakach. Poprzedza ich objuczony darami wielbłąd i trzej jego poganiacze. (Il. 3).

Miniatura przedstawiająca Ucieczkę do Egiptu na fol. 61 r. wykazuje te same właściwości co sceny Zwiastowania i Adoracji, a mianowicie połączenie wyobrażeń z historii ewangelicznej, z apokryfów i rodzajowości zaczerpniętej z otaczającego malarza świata. Podobnie jak karta z Hołdem Trzech Króli, karta 61 v. podzielona jest na trzy strefy. W górnej i dolnej wyobrażone są momenty poprzedzające Ucieczkę do Egiptu. W lewym górnym narożniku wyobrażono Ofiarowanie w świątyni. Symeon wyciąga ręce, aby przyjąć od Marii Dzieciątka, podczas gdy w drzwiach stoi prorokini Hanna z zapaloną świecą. Na prawo w otwartej logii Maria podaje pierś Dzieciątka. Jest to nowy motyw, biorący swój początek z „*Meditationes de vita Christi*” Bonawentury. Unoszący się w powietrzu anioł trzyma nad głową stojącego przy parapecie Józefa banderolę z ostrzegawczym napisem „*Joseph accipe puerum et matrem et fuge*”. Na dole, po lewej, inny anioł ostrzega Marię siedzącą z Dzieciątkiem u kolan w towarzystwie Józefa. W prawym dolnym narożniku, pełna gospodarskich cnót Maria, opasana białym fartuchem, pierze w kamiennym korycie bieliznę na drogę, podczas gdy służebna ciągnie wiadro wody ze studni. W środkowym pasie rozgrywa się właściwa ucieczka do Egiptu. Przodem idzie Józef z laską na ramieniu, na której zawieszony jest jego płaszcz. Za Józefem jedzie na osiołku Maria, tuląc do siebie trwożne Dzieciątka. Postępuje za nimi młoda służąca, przyciskająca do piersi zawiniątko.

Świętą Rodzinę ścigają siepacze Heroda uzbrojeni w miecze i dzidy. Ale spotkany przy drodze chłop wskazuje zbirom fałszywą drogę, w kierunku łąnu dojrzałego zboża i mówi jak podają apokryfy: „Przechodzili tedy, kiedy siałem to zboże”. Co słysząc pachołkowie Heroda poszli inną drogą. Posiane przez rolnika dopiero co zboże wyrosło wedle legendy i dojrzało w ciągu doby, jak to widać w głębi, po prawej stronie. (Il. 4).

Pełna grozy i dramatycznego napięcia jest miniatura na fol. 64 v. przedstawiająca Mord betlejemski. Górną część karty zajmują mury obronne, wieże i blanki Jerozolimy, broniące dostępu do pałacu Heroda. W komnacie tego pałacu uczeni w Piśmie oznajmują władcy narodziny nowego króla żydowskiego. Tymczasem, na zielonej łące porosłej drzewami, kwitnącymi krzewami i kwiatami, pośród których da-

dzą się wyróżnić pierwiosnki i konwalie, żołnierze Heroda mordują niewiniątka. Jeden z nich przebija włócznią dziecko na kolanach matki, inne leżą już martwe na murawie. Dwaj żołnierze dopadli uciekającego z dzieckiem w ramionach ojca i usiłują mu go odebrać, tuż obok gołębnika, o który oparta jest drabina. W prawym dolnym narożniku, przed domem ogrodzonym wiklinowym płotem, przysiadła zrozpaczona matka, z sztywno na jej kolanach leżącym, martwym ciałem dziecka. Jej twarz i gest rąk wyrażają przejmujący ból, a układ grupy przypomina miniaturę Pietę, których tyle wydała współczesna Godzinkom Sobieskich rzeźba¹¹. Pozy i gesty przerażonych rodziców ofiar uchwycone w spoczynku i w ruchu, kiedy uciekając tulą do siebie dzieci, lub oplakują już martwe, są tragiczne i doskonale zaobserwowane. Nie darmo malarz żył w epoce morderczych wojen i rebelii i miał niejedną sposobność obserwowania scen mordów i grabieży. Szczególnie dojmujący jest kontrast wiosennej ukwieconej łąki i rozsianych na niej martwych, zakrwawionych ciał dziecięcych. (Il. 5).

Miniatura na karcie 68 r. przedstawiająca poszukiwanie i odnalezienie dwunastoletniego Jezusa w świątyni dała artyście sposobność do rozwinięcia wielkiego pokazu mody wschodniej. U dołu karty Maria i Józef pytają starą kobietę, stojącą przed domem, czy nie widziała ich syna. Otrzymaawszy odmowną odpowiedź zdążają ku prawej stronie, ku warownej bramie miejskiej. W pasie środkowym, nad czterema linijkami tekstu, pomiędzy bramami Jerozolimy, przechadzają się grupy brodatych mężczyzn, w turbanach rozmaitych kształtów. Nieco wyżej widać Marię między czterema kobietami, również w turbanach. W prawym górnym narożniku, w centralnie sklepionym budynku, wspartym na kolumnach i nakrytym kopułką siedzi Jezus pomiędzy uczonymi. Wyobrażona jest chwila, kiedy Józef i Maria właśnie go odnaleźli. Do świątyni zdążają mieszkańcy miasta, aby przysłuchać się tej niezwyklej dyspacji. W lewym górnym narożniku Maria z towarzyszącymi jej czterema niewiastami odprowadza Syna do domu. (Il. 6).

Ostatnia miniatura ilustrująca Godzinki do N.P. Marii przedstawia jej Zaśnięcie. W dolnej części karty zdążają apostołowie, których widać sześciu. Dwaj wstępują właśnie na schody domu Marii. W pasie środkowym, na tle architektury, która otwiera się okrągłym łukiem, wspartym na dwóch wątłych kolumnkach, na łożu zasłanym wzorzystą tkaniną spoczywa martwe ciało Marii, podczas gdy Chrystus unosi jej duszę, pod postacią sporego dziecka, do nieba. Łoże otaczają modlący się apostołowie, któ-

¹¹ L. Kalinowski, *Geneza Piety średniowiecznej*, „Prace Komisji Hist. Szt.”, t. X, Kraków 1952.

rych twarze wyrażają głęboki smutek. W niebie pośród chórów i grających na różnych instrumentach aniołów stoi tron, na którym siedzą Bóg Ojciec i ukoronowana już Maria.

Miniatury na kartach 78 r., 93 v., 99 v., 104 v. nie wyszły spod ręki samego Mistrza księcia Bedford, ale są robotą jego pomocnika. Łatwo odróżnić jego rękę choćby dlatego, że Mistrz sam nie posługiwał się nigdy konturem, malował miękko modelując kształt zmiennym nasileniem tonu i koloru, podczas gdy jego pomocnik posługiwał się wręcz przeciwną metodą. Gruby czarny kontur obwodzi jego figury i podkreśla często ostrzejsze i twardsze załamy, draperii. U pomocnika światła i cienie są wyraźniej, bardziej brutalnie skonstrastowane, brak im tego delikatnego, niemal włoskiego modelunku, który cechuje własnoręczne prace szefa warsztatu. O ile więc miniatury wykonane przez pomocnika są słabsze artystycznie, są one jednak ciekawe z powodu swej treści, jak zresztą cały rękopis. Pierwsza z nich na fol. 78 r. przedstawia w sześciu scenach historię Dawida i Betsaby, grzech Dawida i jego skrucę. Osoby z historii biblijnej wyobrażone są w strojach burgundzko-francuskich z lat ok. 1420 i z powodzeniem mogłyby służyć do ilustracji jakiegoś romansu rycerskiego. Dawid spostrzega po raz pierwszy Betsabę z dachu swego pałacu, wręcza list posłańcowi, który ten, klęcząc, oddaje Betsabie. W następnym kompartymencie Dawid, w gronostajowym płaszczu i koronie, całuje Betsabę w jej komnacie, bogato umeblowanej. Za przykładem swej pani poszła jej dwórka i pozwala objąć się słudze królewskiemu. W środkowym pasie Dawid wysyła na wojnę męża Betsaby Uriasza, obok wyobrażona jest jego śmierć. Wreszcie w dolnym rzędzie prorok Natán napomina Dawida z powodu jego występków, a król klęcząc błaga Boga o przebaczenie. (Il. 7).

Na karcie 93 v. wymalowano w czterech scenach historię znalezienia krzyża Chrystusowego przez cesarzową Helenę, które to sceny poprzedzają wyobrażenie snu Konstantyna i bitwy na moście milwijskim pomiędzy Konstantynem a Maksencjuszem.

Historia nawrócenia centuriona Korneliusza w sześciu scenach zdobi kartę 99 v. w tej wersji jak ona jest opisana w *Dziejach Apostolskich* (rozdz. X.). Setnikowi rzymskiemu Korneliuszowi zjawia się anioł i każe mu zaprosić apostoła Piotra, który wtedy przebywał w Jaffie. Św. Piotr przebywał na dachu swego domu, kiedy mu się zjawił anioł i otworzyło się niebo. Piotr zobaczył wtedy jakby wielką chustę, związaną na czterech rogach, jak zniżała się ku niemu. Wewnątrz tego improwizowanego kosza znajdowały się różne zwierzęta. Na miniaturze widać głowy lwa i małpy. Głos anioła wezwał Piotra trzykrotnie: „zarznij i jedz”. Ale apostoł wzbraniał się, mówiąc: „jeszcze nigdy nie tknąłem czego, co

by było zakazane lub nieczyste”. Ale głos z nieba ciągnął dalej: „co Bóg uważa za czyste, tego ty nie uważaj za nieczyste”. Kiedy Piotr rozmyślał nad tym zdarzeniem nadeszli posłańcy Korneliusza. Piotr zamieszkał w domu centuriona, centurion powitał Go na klęczkach. Piotr podniósł go mówiąc: „jestem takim człowiekiem jak i ty”. I jak mówią dalej *Dzieje Apostolskie* „Duch Święty wstąpił w nie”. Korneliusz nawrócił się wraz ze swoją rodziną i domownikami. Ostatnia scena wyobraża Korneliusza nagiego, stojącego w chrzcielnicy, podczas kiedy św. Piotr dokonuje obrzędu chrztu.

Chociaż ilustracje do „*Les quinze Joies de la Vierge*” na fol. 104 v. wykonane są ręką pomocnika są one jednak tak ciekawe z punktu widzenia ikonologii początku XV w., że muszę się nad nimi zatrzymać. W sześciu obramowanych wąskimi rąbkami prostokątach, jednakowej wielkości, powtórzono sceny z życia Marii: Zwiastowanie, Adorację Dzieciątka, Odnalezienie Jezusa w świątyni, Marię w momencie gdy ukazuje się jej Chrystus zmartwychwstały, Zesłanie Ducha św. i Zaśnięcie Dziewicy. Ale co odróżnia te sceny od setek innych, powstałych w Paryżu na początku w. XV to fakt, że w każdej z sześciu scen ilustrujących Ewangelię bierze czynny udział pierwotna właścicielka modlitewnika, Małgorzata Burgundzka, księżna de Richemont. Asystuje ona przy Zwiastowaniu, cofnięta dyskretnie za kolumnę; adoruje wspólnie z Józefem i Marią Jezusa; klęczy modląc się w świątyni, gdzie Maria odnalazła Syna. Nie brak jej również przed drzwiami komnaty Dziewicy, w scenie wizji Zmartwychwstałego Chrystusa, ale co najdziwniejsze, zajęła miejsce pośród Apostołów w scenie przedstawiającej Zesłanie Ducha Św. Języki ognia promieniujące z Gołębic oświecają jej głowę. Wreszcie stoi ona przy łożu gasnącej Marii i modli się wspólnie z Apostołami. (Il. 8).

Zdarzało się często w w. XV, że na poliptykach i miniaturach wyobrażano portrety fundatorów lub właścicieli, ale w „*Godzinkach Sobieskich*” mamy jedynie w swoim rodzaju dokument epoki: właścicielka modlitewnika uczestniczy czynnie w zdarzeniach historii świętej. Ilustracje modlitewnika są widomym obrazem stanu duszy, która tak bardzo jest przejęta radościami Marii, jakby osobiście brała w nich udział. Jest to na gorącym uczynku uchwycone oddziaływanie owej „*devotio moderna*”, pobożności uduchowionej i zindywidualizowanej, żarliwości religijnej mistycznej, przeniesionej w głąb duszy ludzkiej, pozbawionej pompy i zewnętrznych objawów, której rzecznikami byli Augustianie w Windesheim, w Niderlandach św. Tomasz à Kempis i bracia Wspólnoty w Deventer, a w Paryżu uczony kanclerz Sorbony, Jan Gerson. Szerzej omówię oddziaływanie „*devotio moderna*” na Mistrza księcia Bedford, pisząc o miniaturze na karcie 203. Mo-

numentalna miniatura na karcie 109 r., przy „Les Sept Requests” przedstawiająca Sąd Ostateczny, jest jedyną, która się doczekała obszernego omówienia. Grete Ring stwierdziła¹², że oprócz tej miniatury wyszedł spod ręki Mistrza księcia Bedford obraz będący repliką tej kompozycji, co prawda bardzo zniszczony, ale mimo to jako jedyny obraz tego malarza cenny, przechowywany dziś w Musée des Arts Decoratifs w Paryżu. Zestawienie tych dwóch zabytków i związanie z osobą Mistrza księcia Bedford wydaje się słuszne i uzasadnione, z tym, że miniatura dochowała się w pełnym blasku świeżości, podczas gdy obraz jest ruiną. Ponieważ miniatura powstała ok. 1423 r., daje to podstawę do datowania obrazu. Ważne jednak jest stwierdzenie, że z warsztatu Mistrza księcia Bedford wychodziły nie tylko rękopisy iluminowane, ale także obrazy. W przeciwieństwie do poprzednio omawianych miniatur Sąd Ostateczny obramowuje wąska bordiura z cienkich witek obrosłych gotyckimi listkami, między które wplecione są akantoidalne liście i drobne płaskie kwiatki. Kompozycja zbudowana jest symetrycznie. Jej oś stanowi Chrystus jako sędzia, który nagi, otulony tylko w płaszcz, siedzi na tęczy. Tło za Jezusem jest złote i błyszczące, resztę górnej części karty zajmują hierarchie anielskie, ciasno ugrupowane. U stóp Chrystusa anioł dmie w trąbę Sądu Ostatecznego, dwaj inni aniołowie trzymają narzędzia męki. W sferze niebios, po prawicy Chrystusa widać Marię Orędowniczkę, apostołów, świętych i święte, po jego lewicy zaś Jana Chrzciciela, Mojżesza, Dawida, Hioba, proroków i pramatki Starego Testamentu.

W środkowej strefie czterej aniołowie oddzielają zbawionych od potępionych. Poniżej grupy świętych anioł prowadzi dusze sprawiedliwych do raju wskazując ręką napis: „venite benedicti”. Po lewicy Chrystusa Archanioł Michał wyprowadza nagą kobietę z gromady, aby ją strącić do rozwartej paszczy piekieł, gdzie już wpadają lub są pogrążeni inni grzesznicy. Dół karty przedstawia dolinę Jozafata. Umarli przyobleczeni już w ciała wstają z grobów. Ta znakomicie skomponowana miniatura, świadczy podobnie jak Rzeź Niewiniątek o tym, że Mistrz księcia Bedford umiał przedstawić nie tylko sceny liryczne, wiejskie i mieszczańskie sielanki, ale i sceny pełne dramatycznej grozy. (Il. 9).

Popularna w owym czasie „Ars moriendi”, od 1450 r. w Niderlandach już powielana drukiem (tzw. Blockbücher) odcisnęła wyraźnie piętno na dwóch miniaturach przy „Vigiliae et Officium mortuorum” na kartach 111 verso i 137 recto. Obie są dziełem pomocnika, co umniejsza ich wartość jako dzieła sztuki. Ale nie można im odmówić wartości ciekawego i charakterystycznego dokumentu obyczajowości w późniejszym średniowieczu. Normalnie spotyka się w tej części modlitewników wyobrażenie mszy

żałobnej. Inaczej tutaj. W dwunastu scenach opowiedziana jest z wszystkimi detalami historia choroby, śmierci, walki złych i dobrych mocy o duszę zmarłego, sądu nad nim, egzekwii, pogrzebu, jego mąk czyścicowych i jałmużny danej ubogim, aby modlili się za duszę nieboszczyka. Sekwencję scen rozpoczyna moment, kiedy śmierć spotyka trzech wedle ostatniej mody wystrojonych młodzieńców na przechadźce. W jednego z nich, który nosi płaszcz podbity gronostajami, godzi swym zabójczym grotem. W następnej scenie młodzieniec leży w łóżku, przyjaciel siedzi przy nim płacząc, a dwie zakonnice szykują już biały całun. Poniżej notariusz spisuje w obecności świadków ostatnią wolę umierającego, w sąsiedniej scenie ksiądz w licznej asyście udziela mu ostatnich sakramentów. W dolnym szeregu duchowny zamyka zmarłemu oczy. Wypada zauważyć szczegół, nie zauważony gdzie indziej, raz jeszcze świadczący o bystrej obserwacji realnego świata: przy łóżku zmarłego stoi fotel, na poręczu tego fotela przyklejono trzynaście płonących świec. Ostatnia wreszcie scena na k. 111 v. przedstawia walkę o duszę zmarłego, przy którego głowie stoi anioł i siostra zakonna, podczas gdy w nogach widać dwóch diabłów i starą modlącą się kobietę. Jeden z diabłów odczytuje z księgi rejestr grzechów nieboszczyka. Dalszy ciąg tych smutnych wydarzeń rozgrywa się na k. 137 r. w sześciu nieregularnego kształtu i niejednakowych rozmiarów obrazach. Najpierw dusza zmarłego, podtrzymywana przez anioła, jest sądzona, podczas gdy diabeł, mający łapy drapieżnego ptaka i skrzydła nietoperza, raz jeszcze prezentuje księgę, gdzie zapisane są grzechy zmarłego. Oddziało to na dalsze jego losy, bo obok widać jak dusza jego smaży się w ogniu czyścicowym, wspomagana jednak modlitwami anioła. W prawym dolnym narożniku tej sceny siedzi na ziemi rogaty diabeł i miechem podsyca ogień. (Il. 10).

Gdy to wszystko dzieje się w sferze niematerialnej, na ziemi wychodzi kondukt pogrzebowy z ciałem nieboszczyka, odprawia się msza żałobna przy jego trumnie i ciało jego owinięte w całun składają dwaj grabarze w ziemi. W ostatnim polu dolnego szeregu, domownicy zmarłego rozdają jałmużnę czeredzie dziadów różnego wieku, płci i autamentu. Choćby pomocnik był nieporównanie słabszym malarzem od szefa warsztatu, bo figury jego nie tchną tym delikatnym wdziękiem, a faktura malarska jest grubsza, to jest on jednak doskonałym narratorem, a jego kompozycje stanowią jakby barwny i ruchliwy film owych czasów: scena jałmużny np. daje obraz współczesności uchwycony z absolutną prawdą i bezpośredniością, a scen takich znajduje się w Godzinkach Sobieskich więcej.

¹² G. Ring, *Permitifs français*, „Gazete des Beaux Arts”, 1938, s. 151—155 fig. 1—4; taż sama, *La peinture française au XV siècle*, Londres 1949. N. 76 katalogu.

Historia życia i męczeństwa św. Małgorzaty patronki księżnej de Richemont wyobrażona jest w dziesięciu scenach na karcie 148 modlitewnika i należy do najpiękniejszych miniatur, które wyszły spod ręki Mistrza księcia Bedford. (Il. 11). Rozpoczyna tę historię pasterska scena, gdzie święta siedząc na murawie czyta, podczas gdy jej pies zwinięty leży u jej stóp, a stado owiec pasie się na stoku. W następnym polu widzimy na tle dalszej części tego samego krajobrazu syna prefekta, który zakochawszy się w Małgorzacie, usiłuje ją objąć ramieniem, ale ona się wzdraga. Następnie jest pojmana i postawiona przed siedzącym pod baldachimem prefektem. W środkowym szeregu widzimy świętą przywiązaną do kolumny i biczowaną różgami przez dwóch siepaczy. W następnym polu święta poskramia szatana, pod postacią smoka, znakiem krzyża. Wyobrażono ją siedzącą na tym potworze, który stał się jej atrybutem. Prefekt usiłuje ją przymusić, aby oddała część pogańskim bogom, ale ona odmawia. W przedostatnim kompartymencie widzimy ją znów przywiązaną do kolumny, w ostatnim klęczy z zawiązanymi oczyma, a kat ścina jej głowę. Delikatna figurka młodej świętej, której stany psychiczne zróżnicowane są zmiennym wyrazem twarzy, wymownymi ruchami rąk i pochyleniem ciała należy do najwdzięczniejszych, najbardziej uroczych wytworów paryskiej sztuki iluminatorskiej z pierwszych lat trzeciego dziesiątka XV w., podobnie jak należą do nich zaczerpnięte z apokryfów sceny z życia Marii, spełniające różne czynności gospodarskie. Są to wykwyty sztuki iluminatorskiej na pograniczu dworskiego stylu międzynarodowego i wczesnego realizmu pełne zarazem liryzmu, wdzięku i dążenia do prawdy. To dążenie do oddania rzeczywistości, tak jak ona się przedstawiała oczom malarza, jeszcze bardziej widoczne jest na miniaturze zdobiącej kartę 162 v.

Wyobrażono tam pierwotną właścicielkę modlitewnika, Małgorzatę de Richemont, klęczącą na klęczniku nakrytym bogatą tkaniną i modlącą się do swej patronki, której obraz widoczny jest na ołtarzu. Niepowabna twarz klęczącej wyobrażona jest bez pochlebstwa, a modne przybranie głowy „a deux cornes” wznoszące się nad wysokim czołem, jeszcze tę brzydotę podkreśla. Oratorium Małgorzaty mieści się w jej sklepionej komnacie, która otwiera się do

przodu arkadą. W głębi widać łożę z baldachimem, a w łożu młodą kobietę nakrytą wzorzystą kołdrą. W nogach łóżka stoją dwie kobiety w białych koronetach, widziane od tyłu. W wizerunku Małgorzaty burgundzkiej przejawiają się te same realistyczne tendencje Mistrza księcia Bedford, które się objawiają w dziesięć lat później w portretach księżnej i księcia Bedford w brewiarzu dziś przechowywanym w British Museum. Nie wiemy oczywiście o ile portret odpowiadał rzeczywistemu wyglądowi Małgorzaty, ale jest to oczywiste, że zamiast wyidealizowanego konterfektu, dał obraz kobiety, która ma rysy portretowe i zindywidualizowane.

Godzinki pasyjne ilustrowane są bardzo licznymi scenami, które mieszczą się na kartach 168 r., 175 r., 179 r., 182 v., 186 v., 191 r., 196 r., i 199 r. Tylko miniatura na karcie 168 r. przedstawiająca Pojmanie jest roboty Mistrza księcia Bedford, reszta wyszła spod ręki pomocnika. Dokładny opis tych 37 scen, rozmieszczonych na siedmiu kartach rozsądziłby ramy tego artykułu, a nie przyniósłby nic nowego do charakterystyki warsztatu. Ograniczę się więc do najogólniejszego stwierdzenia, że miniatura na karcie 168 r. przedstawia zdarzenia od wjazdu do Jerozolimy, umywanie nóg apostołom, historię zdrady i samobójczej śmierci Judasza. Główną sceną rozgrywającą się na tle krajobrazu jest Pojmanie Chrystusa, poprzedzone modlitwą w Gethsemane. Centralnym tematem miniatury na karcie 179 r. jest Biczowanie, na k. 182 r. Ecce Homo oraz historia Piłata i jego żony, na k. 186 v. Droga na Golgotę i Wzniesienie krzyża, na k. 191 v. Ukrzyżowanie, na k. 196 r. Zdjęcie z Krzyża i Pieta (Il. 12), wreszcie na karcie 199 r. Złożenie do Grobu. Wszystkie sceny wyobrażone są wielką profuzją szczegółów i widoczne jest na nich oddziaływanie „Rozmyślań o Męce Pańskiej” Bonawentury. Ich naiwny, a często jaskrawy naturalizm, polegający na przedstawieniu Chrystusa udreżonego, którego ciało jest osmagane, poranione i ocieka krwią, jest typowy dla epoki, kiedy artyści chcą wzruszyć widzów i wycisnąć z ich oczu łzy współczucia i żalu. Główny teolog XV w., obok Gersona, Dionizy z zakonu Kartuzów, jeden z największych mistyków owego czasu, pisze, że „nabożność to jest czułość serca, które daje się łatwo wzruszyć do łez”¹³.

MINIATURA WYOBRAŻAJĄCA TEORIĘ PSYCHOLOGICZNĄ TRYNITARNA ŚW. AUGUSTYNA

Dłużej natomiast muszę się zatrzymać nad miniaturą, która zdobi kartę 203 r. (Il. 13) Godzinek, a to z kilku powodów. Po pierwsze, jest to własnoręczne dzieło Mistrza księcia Bedford, po wtóre, ponieważ jest to, o ile mi wiadomo, jedyne wyobrażenie plastyczne teorii psychologicznej, trynitarnej wedle św. Augustyna, jakie się dochowało w rękopisie śred-

niowiecznym, wreszcie ponieważ miniatura ta jest niezwykle rzadkim i charakterystycznym przykładem odbicia współczesnych prądów umysłowych w twórczości Mistrza księcia Bedford. Nikt z autorów, któ-

¹³ J. Huizinga, *The Waning of the Middle Ages*, 2-d ed. Harmondsworth 1955, s. 193.

rzy o tym malarzu dotąd pisali nie zwrócił uwagi na jego ogromną erudycję teologiczną i związek, jaki zachodzi między jego dziełami a ewolucją życia religijnego we Francji i Niderlandach w pierwszej połowie XV w. Już samo istnienie tej niezwyklej miniatury w „Godzinkach Sobieskich”, nie mówiąc o wielkiej wartości artystycznej i ikonograficznej rękopisu, nadaje mu szczególną wagę i było jedną z przyczyn, dla której się nim bliżej zajęłam. Miniatura ta znajduje się przy tekście „De la Trinité antienne - Te invocamus, te adoramus te laudamus o beata Trinitas”. Karta obwiedziona jest wąską bordiurą na wszystkich marginesach, a jej wnętrze jest podzielone na dziewięć pól. Idąc od góry ku dołowi i od lewej ku prawej widzimy w pierwszym kompartymencie białego odzianego Abrahama, klęczącego w gaju Mamre, na tle górzystego krajobrazu, zaś w polu sąsiednim, trzech, również w białe szaty ubranych aniołów, stojących i czytających z wspólnej księgi. Jest to, wedle pojęć teologii katolickiej w wiekach średnich, prefiguracja i pierwsza manifestacja Trójcy, pod postacią trzech aniołów, to jest trzech mężów (Gen. XVIII), których przyjął i ugościł Abraham. W trzecim polu tego szeregu, na tle gwiazdzonego nieba, hierarchie anielskie podtrzymują tęczę, stanowiącą tron boski, na którym siedzą Ojciec Przedwieczny, a po jego prawej Syn z krzyżem, na wysokości ust obu pierwszych Osób Trójcy unosi się Gołębica Ducha Świętego. Jest to wyobrażenie plastyczne dogmatu o procesji Ducha Świętego, obowiązującego oficjalnie od soboru w Lyonie, w r. 1274. Sprecyzowano wtedy dokładnie, że Duch Święty powstał z Ojca i Syna, drogą oddechu, — „spiratio”: „tamquam ex uno principio et una spiratione”. W tym dogmacie mieści się także formuła, która była powodem słynnej i wielowiekowej kontrowersji między kościołem wschodnim a zachodnim, zawierająca słowo „Filioque”, „także z Syna”, co w rezultacie doprowadziło do ostatecznego zerwania między katolikami a ortodoksami, którzy nie chcieli tego dogmatu uznać. Nigdy te kwestie nie były bardziej aktualne jak w czasie, kiedy działał Mistrz księcia Bedford jeżeli zważymy, że na Soborach w Konstancji (1415), w Bazylei (1434), a zwłaszcza we Florencji (1439), gorąco dyskutowano nad owym zagadnieniem. Pierwsza miniatura w drugim szeregu wymaga komentarza, bo sama się nie tłumaczy. W otoku promieni, nad wstęgą chmur unoszą się nad ziemią, widoczni do pasa, Bóg Ojciec i Chrystus, czytający razem jedną księgę. Brak wyobrażenia gołębicy Ducha Świętego.

Natomiast na piersiach Boga Ojca widnieje promienista tarcza słoneczna. Ta metafora „lumen de lumine”, motyw pochodzenia neoplatońskiego, mająca swe źródło w Enneadach Plotyna, używana jest często w pismach Ojców Kościoła. Szczególnie św. Augustyn, pilny czytelnik Plotyna, bardzo często przyrównuje osoby boskie do różnych manifestacji światła i słońca. Porównanie Boga Ojca do przedwiecznego i nie stworzonego źródła światła, a Syna do blasku tego światła, jest metaforą dla św. Augustyna bardzo charakterystyczną¹⁴. Tu metafora „lumen de lumine” nie dotyczy stosunku Ojca i Syna, ale Boga i Ducha Świętego, lecz ma to samo znaczenie. Bóg jest substancją i źródłem duchowego, niematerialnego światła, a jego emanacją i blaskiem jest Duch Święty, oświecający ludzkie umysły i serca, i właśnie tak, jako promieniste słońce na piersiach Boga Ojca, wyobraził go biegły w subtelnościach teologii św. Augustyna, Mistrz księcia Bedford. Że to rozumowanie jest poprawne i ścisłe, i że w wiekach średnich sprecyzowano je słownie, dowodzi tego fragment tekstu z x. XII: „Lux vera Christus illuminet nos interius ut in lumine Sancti Spiriti Patrem videamus”¹⁵. Choć ilustrator „Godzinek Sobieskich” przesiąknięty był, jak się wnet przekonamy augustynizmem, co w owym czasie jest zupełnie zrozumiałe, to może dźwięczał mu w uszach także sławny hymn św. Ambrożego o Trójcy Świętej¹⁶.

O lux beata Trinitas
Et principalis Unitas,
Jam Sol recedit igneus
Infunde lumen cordibus.

W sąsiednim, drugim polu środkowego szeregu powtórzył malarz wyobrażenie Trójcy pośrodku sfer niebieskich.

Ale najniezwyklejsze wyobrażenie spotykamy w trzecim, ostatnim polu środkowego szeregu. Tło stanowi nocne wygwieżdzone niebo. W tej kosmicznej próżni, w owalnej przestrzeni wyodrębnionej ramą, na której wiją się ulistnione gałązki i wypisane są trzy słowa „memoire”, „entandement”, „volonte”, stoi nagi, samotny człowiek, ze złożonymi do modlitwy rękami. Trzy słowa: pamięć, rozum, wola są to określenia trzech głównych władz duszy, które składają się na wewnętrzny mechanizm psychiki człowieka. Dusza ludzka stanowi nierozdzielalną, niepodzielną całość i jedność, chociaż jej władze różnie

¹⁴ M. Schmaus, *Die psychologische Trinitätslehre des hl. Augustinus*, Münster, 1927, s. 190.

¹⁵ Honorius Augustodunensis, *elevis Physicae*. Ms. lat. 6734 Bibl. Nat. w Paryżu, z połowy w. XII, w nim *Disputatio Abbatis Theodori cum Joanne Scotio Erigena*, fol. 4. Prze-

drukowane przez M. T. d'Alverny, *Les cosmos symbolique du XII s.*, „Archives doctrinales et litteraires du Moyen Age”, 1953, s. 31—81.

¹⁶ P. L. Migne, vol. LXXXVI, szp. 220.

działają, w zakresach woli, pamięci i rozumu. To rozumowanie stało się punktem wyjścia sławnej teorii psychologicznej św. Augustyna, zawartej w jego traktacie „De Trinitate”¹⁷. W IX księdze stwierdza św. Augustyn „Trinitatem in homine qui imago Dei sit, quandam inesse”, a w dalszym ciągu swych rozważań dzieli władze duchowe człowieka, wedle platońskiego wzoru, przekazanego nam przez Macrobiusa w Komentarzu do Cyserona „Somnium Scipionis”, na ternary, grupy trzech władz duszy, działających w różnych sferach¹⁸, jak: animus (mens), cognitio, amor, lub najczęściej: memoria, intelligentia, voluntas. A więc św. Augustyn używa tych denominacji, które wypisane są po francusku na ramie otaczającej wyobrażenie duszy ludzkiej, stworzonej na obraz i podobieństwo boskie i kryjącej w sobie odbicie Trójcy. W kazaniu 52 (rozdz. 7) objaśnia św. Augustyn swą teorię bliżej: „tria sunt in te, quae potes numerare et non potes separare” i dalej: „haec ergo tria; memoria, intellectum et voluntatem, haec inquam tria animadvertite separatim pronuntiare, inseparabiliter operari”¹⁹.

Podstawową tezę traktatu „De Trinitate” jest genialne w swojej prostocie, nowości i logice wytłumaczenie per analogiam trudnego dla umysłu ludzkiego do pojęcia i zrozumienia zasadniczego dogmatu chrześcijaństwa o Trójcy Świętej. Trzy osoby boskie stanowią niepodzielną jedność substancji, ale manifestują się oddzielnie: Bóg ojciec jako przedwieczna Wszechmoc i Stworzyciel, Syn jako Mądrość, Duch św. jako Miłość, (caritas, amor), podobnie jak dusza ludzka jest jedna i niepodzielna, ale działa przez swoje władze, w różny sposób się manifestujące, wskutek czego człowiek myśli, chce i pamięta. Istnieją na to dowody, że Mistrz księcia Bedford znał traktat św. Augustyna i do jakiego stopnia przesiąkł augustynizmem.

W dziesiątym rozdziale drugiej księgi „de Trinitate” czytamy: „Sub ilice autem Mambre tres viros (Abraham) vidit. Visi sunt et tres viri, sed visus est ei Dominus”. Od wyobrażenia tej właśnie sceny rozpoczął Mistrz księcia Bedford swoją serię ilustracji godzinek do Trójcy świętej. Innym dowodem na to, że mistrz pozostawał pod urokiem wielkiego filozofa z Hippony jest dekoracja karty 8 verso rękopisu 1855 w Wiedniu. Na karcie tej z kalendarzem na sierpień wyobraził mistrz św. Augustyna z grupą

Trójcy Świętej na prawej ręce, szczegóły ikonograficzne skądinąd nie spotykamy, co już zauważył Hermann, pisząc o tym modlitewniku, że jest to „der Hinweis auf seine (Augustins) Schrift über die Dreieinigkeit”²⁰.

Teoria św. Augustyna o odbiciu Trójcy w bezgrzesznej duszy ludzkiej, której władze są tej Trójcy analogią: „simile”, doczekała się entuzjastycznego przyjęcia w wiekach następnych. Przyjął ją sobór w Toledo (589), znał i propagował przesiąknięty neoplatonizmem i augustynizmem Jan Scot Erigena²¹. Teoria psychologiczna św. Augustyna oddziaływała w całej pełni na św. Anzelma, odegrała wielką rolę w twórczości teologów mistycznych w XII, jak św. Bernard, jak inny mniej sławny, ale jako umysłowość bardzo oryginalny Alfred z Revaux, który poświęcił jej wiele miejsca w swych dziełach²². Przejął ją Petrus Lombardus w swoich Sentencjach i plejada jego komentatorów, wreszcie doczekała się ona aprobaty św. Tomasza z Akwinu²³ i występuje także w dziełach wielkich przyrodników XIII w., jak Robert Grosseteste i Aleksander Neckham. Nie brak jej w filozofii umysłu tak wszechstronnego i oryginalnego, jakim był żyjący w XIV w. katalończyk Ramon Lull²⁴. Wspomina wreszcie o tej teorii jeden z najwybitniejszych filozofów współczesnych K. Jaspers, cytując ją jako przykład nienagannie logicznego rozumowania²⁵. Że traktat św. Augustyna „De Trinitate” był czytany we Francji, dostępny nie tylko w łacińskich odpisach, ale i w przekładzie francuskim, tego dowodzi, nie licząc innych, bodaj rękopis 10237 Bibl. Nationale w Paryżu „Les douze fruits, du livre de la Trinité” (par S. Augustin). Dlaczego na przełomie w. XIV i XV daje się zauważyć nasilenie augustynizmu w Niderlandach, Niemczech i Paryżu postaram się wyjaśnić później, kiedy wyświetle, jaki związek łączy treść niektórych miniatur w Godzinkach Sobieskich z ruchem określonym jako „devotio moderna” i jej najwybitniejszym przedstawicielem na gruncie paryskim, kanclerzem Sorbony, Janem Gersonem.

Trzeci, ostatni szereg, na dole karty, zajmują trzy wyobrażenia, tzw. „appropriationes”, to znaczy manifestacji i poszczególnych sfer działania trzech osób Trójcy, które przejawiały się podczas trzech wydarzeń opisanych w Ewangeliach. W pierwszym polu wyobrażony jest chrzest Chrystusa. Jezus stoi nagi,

¹⁷ P. L. Migne, vol. XLII, szp. 815—1098.

¹⁸ E. Wind, *The eloquence of Symbols*, „The Burlington Magazine”, 1950, s. 350 pisze o platońskim pochodzeniu „ternarów”.

¹⁹ Schmitz, jw., s. 277 i nast.

²⁰ H. J. Hermann, jw., s. 152.

²¹ M. dal Prà, *Scotto Eriugeno e il Neoplatonismo*, Milano 1948, s. 202.

²² C. H. Talbot, *Alfred of Rievaulx: „De Anima”*, London, 1952 s. 25—27, s. 34—35.

²³ Schmaus, jw., s. 418.

²⁴ Fr. Yates, *The Art of Ramon Lull*, „Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes”, XVIII, 1955, s. 162.

²⁵ K. Jaspers, *Philosophische Logik*, t. I. München 1947, s. 1045 nn.

zanurzony po kolana w falach Jordanu. Jan Chrzciciel dokonuje ceremonii chrztu, stojąc na prawym brzegu, na lewym stoi anioł z chustą, aby osuszyć ciało Chrystusa. Na niebie w aureoli światła słonecznego widoczna jest głowa Boga Ojca, a poniżej gołębica Ducha Świętego. Wyobrażono tu chrzest Chrystusa w związku z „appropriationes” Trójcy dlatego, że w Ewangelii św. Mateusza (28, 19) powiedziano: „Idąc tedy nauczajcie wszystkie narody, chrzcząc je w imię Ojca i Syna i Ducha Świętego”. Podczas chrztu Chrystusa Trójca działa przez pierwszą osobę boską: Ojca. W następnym polu przedstawiono Przemienienie Pańskie tak, jak je opisuje Ewangelia Łukasza (9, 29). Tekst wypisany na banderoli, obok wynurzającego się z chmur Stwórcy brzmi „hic est filius meus dilectus ipsum diligite” (Łuk. 9, 35). A więc w tej scenie nacisk położony jest na osobę Syna, drugą osobę Trójcy. Wreszcie w trzecim kompartymencie wymalował Mistrz księcia Bedford Zesłanie Ducha Świętego. W sześciokątnej komnacie, nad którą widać otwarte niebo, wynurzają się popiersia Boga Ojca i Chrystusa, a ogniste płomyki Ducha Świętego oświecają Apostołów i siedzącą między nimi Marię. Tak więc dziewięć scen na karcie 203 v. Godzinek Sobieskich ilustruje skomplikowaną i trudną treść traktatu św. Augustyna „De Trinitate”, w rozmaitych jej aspektach.

Jeżeli nadużyłam cierpliwości czytelnika omawiając tę kartę tak wyczerpująco, to dlatego, że inaczej pozostałaby zupełnie niezrozumiała, a jest ona przecież ważnym, bo jedynym znanym mi dokumentem plastycznego wyobrażenia zawitych dociekań psychologicznych i teologicznych, dla których nie było dotąd między zabytkami malarstwa wieków średnich odpowiednika.

Ostatnia wreszcie miniatura w Godzinkach Sobieskich znajduje się na karcie 204 v., przy modlitwie do św. Michała Archanioła. Jest ona bardzo ciekawa, a to dlatego, że podobnie jak Pol de Limburg umieścił w tłach miniatur zdobiących „Les Très Riches Heures” w Chantilly wizerunki autentycznych zabytków architektury francuskiej, Mistrz księcia Bedford wymalował tu opactwo Mont St. Michel, sławną normandzką warownię, „mons Sancti Michaelis in periculo maris”, miejsce pielgrzymek z całej Europy w w. XV i przedmiot zaciekłych walk w wojnie francusko-angielskiej.

Nad morzem, po którym pływają okręty Archanioł Michał, skrzydlaty rycerz w ozdobnej zbroi, przebija szatana, atakującego jeden z okrętów.

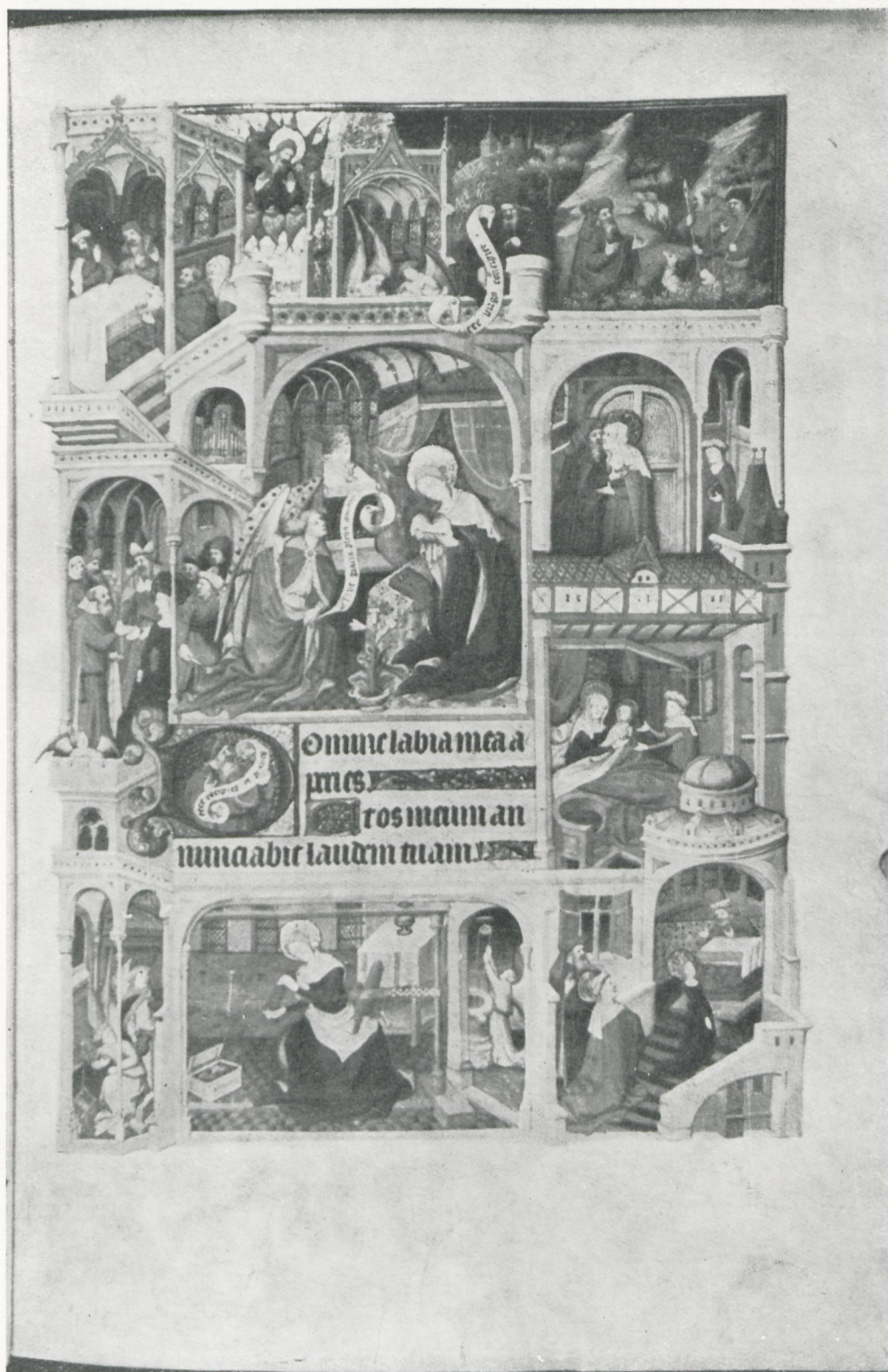
Po raz drugi ochrania św. Michał, tym razem wyobrażony jako anioł uzbrojony w miecz i tarczę,

pielgrzymów, którzy pieszo i na wozie zdążają do opactwa. Ci pątnicy, są to kapitalne figury mężczyzn i kobiet z ludu, duchownych i laików, chłopów i mieszczan a nawet obwiesiów i wagantów, którzy wyglądają, jakby zesli z kart szubienicznych ballad Villona lub opiewanego przez Wiktora Hugo „Cour des miracles”. W prawym dolnym rogu widać karcznię z szynkwasmem na zewnątrz, na którym stoi dzban. Stara szynkarka wyszła z dzbankiem, jeden z pielgrzymów orzeźwia się właśnie czarką wina, podczas kiedy drugi, wsparty na kiju pożądlwie mu się przygląda. Na drabiniastym wozie przysiadła stara kobieta i kilku wagabundów, a woźnica jadący na koniu przyprzężonym do wozu wygraża im harapem. Diabeł uczeplił się kija, który trzyma jeden z jadących na wozie wagantów i na niego to zamachnął się mieczem, spadający jak ptak z przestworzy Archanioł. Pod murami dwoje pątników mężczyzna z sękatym kosturem i pochylona wiekiem, wspierająca się na kiju kobieta, oboje w kapturach, zdążają do bramy, przez którą widać fragment sylwetki innego pielgrzyma, czwarty widoczny jest na schodkach między ciasno stłoczonymi zabudowaniami. W wirydarzu klasztornym rosną pośród murawy krzewy i kwiaty, a skalisty charakter wysepki oddany jest wiernie. Ze wszystkich architektur, które wymalował Mistrz księcia Bedford, widok Mont St. Michel ma najwięcej cech rzeczywistego portretu budowli, chociaż nie jest tak prawdziwy jak widok tegoż opactwa w „Les Très Riches Heures”²⁶. Na miniaturze w „Godzinach Sobieskich” proporcje figur ludzkich w stosunku do architektury są chybione: pielgrzym stojący na schodkach między domami sięga głową dachu. Natomiast typy pątników zaobserwowane są znakomicie i oddane z daleko posuniętym realizmem, który przejawia się nie tylko w zróżnicowaniu fizycznej ich budowy i fizjonomii, ale postawy, stroju i wyrazu. Wszystkie postacie ujęte są indywidualnie, co przy drobnych rozmiarach figur było wyczynem nie lada jakim. Opisane miniatury świadczą o bogatej inwencji Mistrza księcia Bedford i o jego niewyczerpanym wprost zasobie motywów ikonograficznych, które rozwiązuje formalnie samodzielnie, a nieraz i oryginalnie.

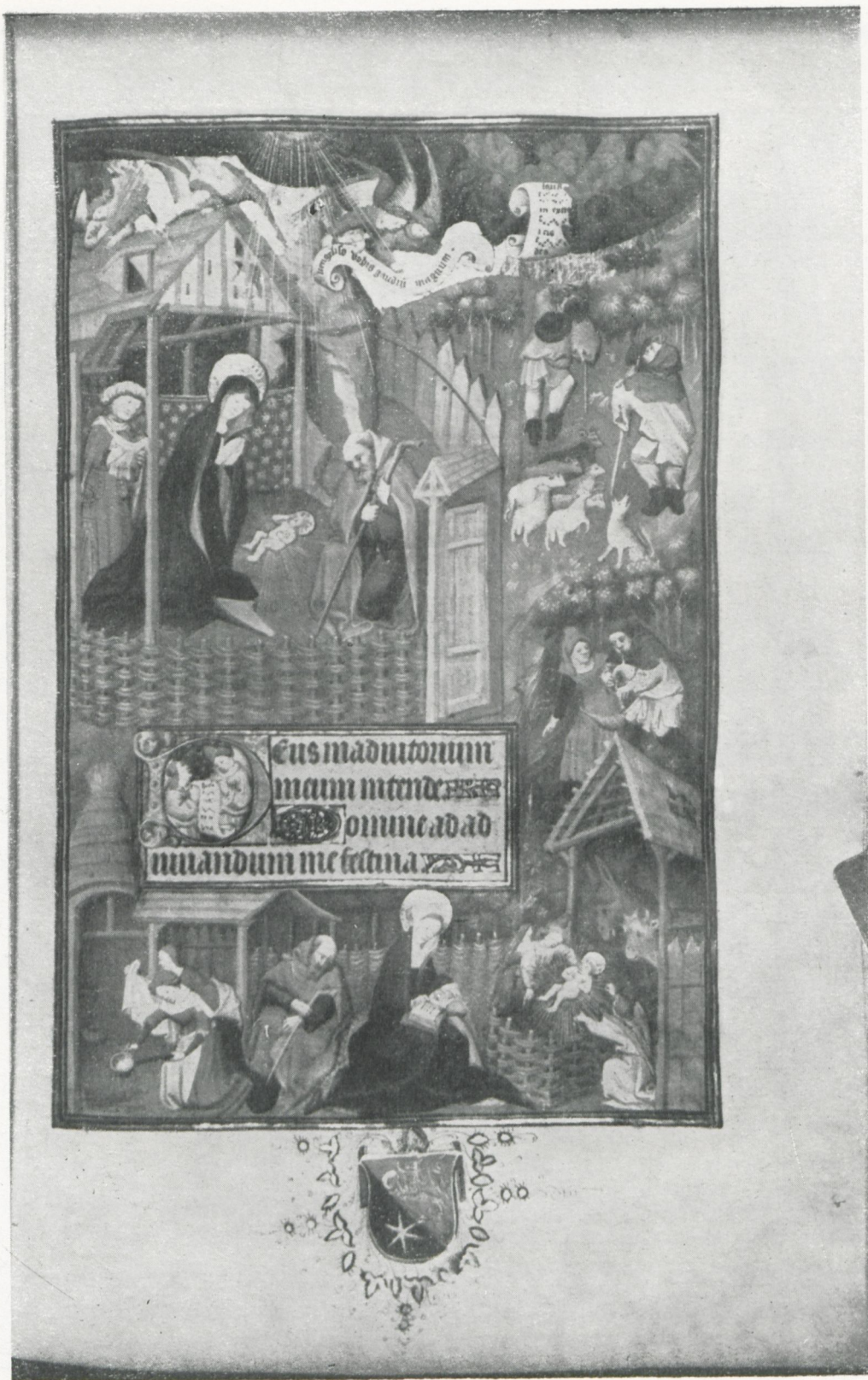
Zamiłowanie do scen rodzajowych świadczy, że malarz umiał bystro obserwować ludzi i rzeczy. Daleko posunięty zmysł humoru daje się u niego zauważyć równolegle do szczerej pobożności i głębokiej znajomości problemów teologicznych i prądów mistycznych, które nurtowały ową pełną diametralnych sprzeczności epokę, tak trafnie określoną przez Huizingę jako „jesień średniowiecza”.

²⁶ J. Meurgey, *Les principaux manuscrits a peintures de Musée Condé à Chantilly*, Paris 1930, str. 70, fol. 195 r., tabl. LXIV. J. Delaporte, *Les origines du Sanctuaire du*

Mont Saint-Michel racontées et illustrées dans le Bréviaire du duc de Bedford, Rennes 1958.



Il. 1. Zwiastowanie. Godzinki Sobieskich, k. 24 r. By gracious permission of H. M. the Queen.



Il. 2. Adoracja Dzieciątka. Godzinki Sobieskich, k. 52 r. By gracious permission of H. M. the Queen.



Il. 3. Hold Trzech Króli. Godzinki Sobieskich, k. 57 r. By gracious permission of H. M. the Queen.



Il, 4. Ucieczka do Egiptu. Godzinki Sobieskich, k. 61 r. By gracious permission of H. M. the Queen.



Il. 5. Mord Betlejemski, Godzinki Sobieskich, k. 64 v. By gracious permission of H. M. the Queen.



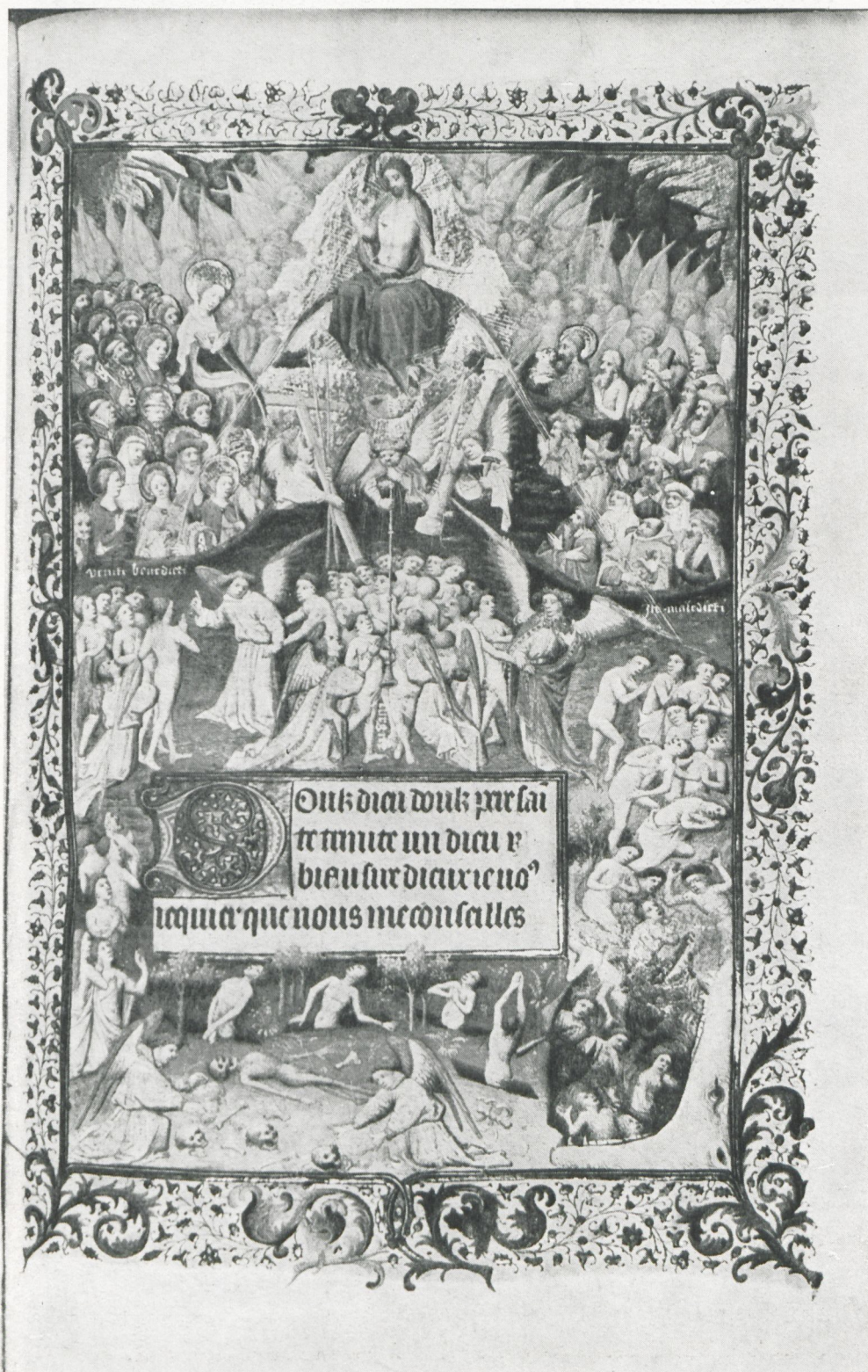
Il. 6. Odnalezienie Jezusa w świątyni. Godzinki Sobieskich, k. 68 r. By gracious permission of H. M. the Queen.



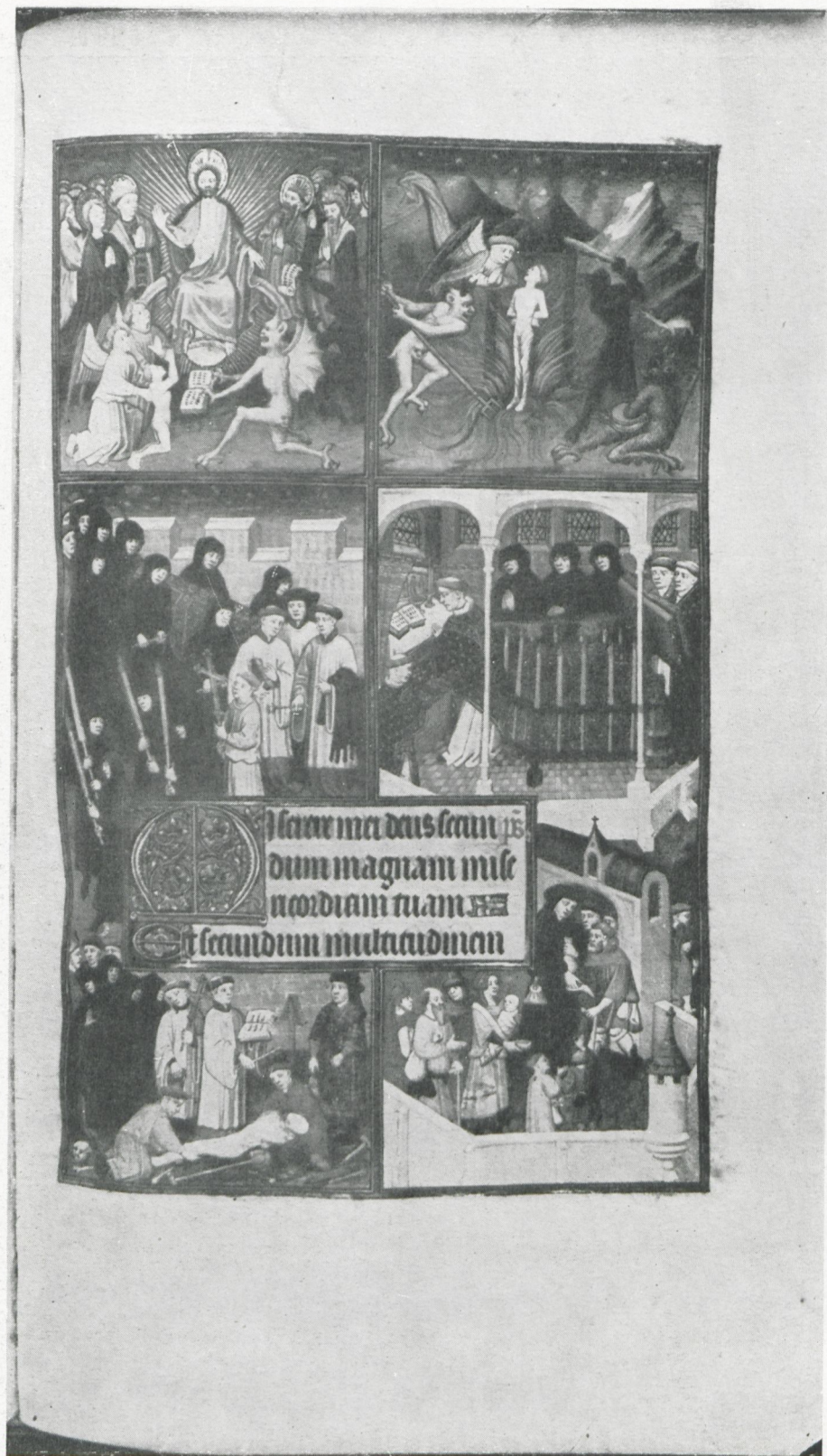
Il. 7. Historiar Dawida i Betsaby, Godzinki Sobieskich, k. 78 r. By gracious permission of H. M. the Queen.



Il. 8. Sześć radości Marii. Godzinki Sobieskich, k. 104 v. By gracious permission of H. M. the Queen.



Il. 9. Sąd Ostateczny, Godzinki Sobieskich, k. 109 r. By gracious permission of H. M. the Queen.



Il. 10. Scena sądu nad zmarłym, męk czyścicowych, pogrzebu, egzekwii i jałmużny. Godzinki Sobieskich, k. 137 r. By gracious permission of H. M. the Queen,



Il. 11. Historia św. Małgorzaty. Godzinki Sobieskich, k. 148 r. By gracious permission of H. M. the Queen.



Il. 12. Zdjęcie z Krzyża i Pieta. Godzinki Sobieskich, k. 196 r. By gracious permission of H. M. the Queen.



Il. 14. Widok opactwa Mont St. Michel. Godzinki Sobieskich, k. 204 v. By gracious permission of H. M. the Queen.

OSOBOWOŚĆ ARTYSTYCZNA MISTRZA KSIĘCIA BEDFORD

Mistrz księcia Bedford nie doczekał się dotąd monograficznego opracowania, chociaż na to zasługuje jako ważne ogniwo w kształtowaniu się realistycznego malarstwa francuskiego XV w. Był on szefem bardzo produktywnego warsztatu i działał w Paryżu w latach mniej więcej od 1420 do 1440. Pisało o nim wielu uczonych, ale raczej marginesowo, najbardziej wnikliwie, jeżeli idzie o sprecyzowanie jego indywidualności twórczej A. Heimann i J. H. Hermann. Paul Durrieu, który poświęcił pracę całego swego życia badaniom nad francuskim malarstwem miniaturowym, zamierzał zająć się bliżej naszym artystą, ale zmarł nie dokonawszy swego zamierzenia²⁷. Do dziś nie jest znane nazwisko tego malarza. P. Durrieu i Klaus Perls²⁸ usiłowali powiązać Mistrza księcia Bedford z nazwiskiem malarza Haicelina de Hagueneau, które spotyka się często w aktach paryskich tego czasu. Ale ta hipoteza nie spotkała się z dobrym przyjęciem i artysta pozostał bezimienny, co jest tym mniej zrozumiałe, że z jego warsztatu wyszło tyle rękopisów iluminowanych niepowседневnej artystycznej wartości i że był nadwornym malarzem regenta Francji i jego rodziny. Może badania dokumentów w londyńskim Record Office, w aktach dotyczących Jana Lancaster, księcia Bedford, przyniosłyby jakieś nowe szczegóły. Opierając się na samych tylko dziełach Mistrza księcia Bedford, musi się dojść do przekonania, że należał on zapewne do plejady artystów franko-flamandzkiego pochodzenia, których tylu działało dla dworów francuskiego i burgundzkiego od schyłku XIV stulecia. Kształcił się zapewne w warsztacie któregoś ze swoich ziomków, prawdopodobnie albo Jacques'a Coene, zwanego dawniej Mistrzem Marszałka de Boucicaut, albo Jacquemarta de Hesdin. Nie obca mu była także i wielka sztuka braci Limburg, których motywy nierzadko przejmuję. Ale o ile w dziełach poprzedników i domniemyanych nauczycieli Mistrza księcia Bedford występuje jeszcze wyraźne oddziaływanie sztuki późnego włoskiego Trecenta, to Mistrz należy już do trzeciej, ostatniej generacji malarzy paryskich przed Fouquetem, którzy przezwyciężyli italianizm i przechylili szalę na rzecz północnego, naturalistycznego stylu. Jedyną pozostałością, która świadczy, że Mistrz księcia Bedford uczył się w warsztatach pozostających pod urokiem malarzy włoskich drugiej połowy

XIV w. są jego nierealne, białe, różowawe i szarawe marmurowe kompozycje architektoniczne, bardzo skomplikowane i przetworzone, pełne loggii, wież, kopulek, wieżyczek i ażurowych galeryjek na szczycie komnat, zasklepionych w najwymyślniejszy sposób i podpartych kolumnami. Włoski także, wesoły i świetlisty jest jego koloryt. Skala barwna artysty jest bardzo rozwinięta i bogatsza w odcieniu, niż jego współczesnych, chociażby Mistrza Rohan. Oprócz kolorów typowych dla stylu międzynarodowego: nasilonego głębokiego szafiru, karminowej czerwieni, jasnego, w brąz wpadającego cynobru i jasnej zieleni, określanej przez Francuzów „vert de pois”, i barwy cytrynowo-żółtej, używa Mistrz księcia Bedford tonów turkusowych, fiołkowych, w różnym nasyceniu, od barwy bzu do fiołka, złamanego szarawego błękitu, barwy popielatej, brunatnej, białej, czarnej i dyskretnie złota. Umie on doskonale i ze smakiem, niemal kobiecym, zestawiać kolory, posługuje się umiejętnie bielą, która jest u niego żywa, wskutek różnego nasilenia w światłach i cieniach. Mistrz księcia Bedford maluje wyłącznie delikatnym pędzelkiem i gardząc konturem wydobywa plastykę form zmiennym nasileniem koloru. Jest kolorystą wyrafinowanym, pełnym dobrego smaku, ostatnim chronologicznie miniaturzystą paryskim, którego wytwory odznaczają się chromatyką barwną przesze-pioną do Francji z Włoch.

Bordiury marginesowe w „Godzinkach Sobieskich” są konserwatywne w guście, jeszcze zupełnie gotyckie, pozbawione drolerii, co się dobrze zgadza z datowaniem tego rękopisu na r. 1423, rok małżeństwa Małgorzaty Burgundzkiej z Arturem de Richemont i z początkiem samodzielnej kariery autora dekoracji. Na te ozdoby marginesowo składają się gęsto uzwojone, cienkim piórem kreślone gałązki, obrosłe gęsto ostrymi, gotyckimi listkami bluszczu i winogrodu i z rzadka tylko przetkane naturalistycznymi kwiatkami ostów, bławatków i goździków polnych. W narożnikach i na osiach przerywają monotonię tych uzwojeń cienkie, różnobarwne liście akantu. Później, w latach 1430—1440, w modlitewnikach zdobionych w warsztacie Mistrza księcia Bedford zasób ornamentalny bardzo się wzbogacił: zarówno Breviarium Salisbury w Paryżu, jak modlitewnik zapewne Ka-

²⁷ O Mistrzu księcia Bedford pisali: P. Durrieu w A. Michel'a *Histoire de l'Art*, t. IV, part 2, s. 706 nn; F. Winkler, *Zur Pariser Miniaturmalerei in dritten und vierten Jahrzehnt des XV Jahrhunderts. Beiträge zur Forschung, Studien und Mitteilungen aus den Antiquariat Jacques Rosenthal*. Heft IV/V, München 1914, s. 114—120. A. Heimann, *Der Meister der Grandes Heures de Rohan*, „Staedel-Jahrbuch”, VII/VIII, 1932, s. 1, 61; H. J. Hermann, jw.,

s. 142—146; G. Ring, jw., s. 153—156; E. Trenkler, „*Livre d'Heures*”. Handschrift 1855 der Oesterreichischen Nationalbibliothek. Wien 1948; tenże, *A newly discovered „Book of Hours” by the Master of the Duc of Bedford*, „Gazette des Beaux Arts”, 1954, s. 26—34.

²⁸ K. Perls, *Le tableau de la famille de Juvenal des Ursins*, „Revue de l'Art ancien et moderne”, t. 68, 1935, s. 173—180.

rola VII w Wiedniu i Modlitewnik księcia Bedford w Londynie roją się od najzabawniejszych drolerii.

Miniatury, które wyszły spod ręki Mistrza księcia Bedford są niezwykle ciekawe jako dokumenty mody. Można w nich spotkać najbardziej fantastyczne nakrycia głowy męskie i kobiece, od „autours à deux cornes” i białego kornetu, noszonego przez damy, do słomianych kapeluszy żn'wiarek i pasterek. Obok dworskich toalet z dekoltem i długim trenem, zasianych haftami, lub sporządzonych z wzorzystych brokatów, spotyka się ubiory mieszczan, chłopów i dziadów. Nie brak bogatych zbroi i pancerzy.

Osobno należy wspomnieć o dążeniu malarza do scharakteryzowania orientalnych typów proroków i osób Starego Testamentu, orszaku magów i wyraźne usiłowania oddania realiów rzymskich, co już znamionuje czas bezpośrednio przed pojawieniem się realizmu Fouqueta zabarwionego renesansem włoskim.

Najlepiej uwydatnia się sylwetka artystyczna Mistrza księcia Bedford w porównaniu z jego współczesnymi. Wyszedł on z kierunku, który najdoskonalej reprezentował w malarstwie paryskim Jacques Coëne, ale i wielka indywidualność Pola de Limburg także na niego oddziaływała. Tylko jeżeli w modlitewniku w Chantilly, znanym jako „Les Très Riches Heures de Duc de Berry” stosunek wielkości figur ludzkich do architektury i krajobrazu jest naturalny i właściwy, a oddziaływanie sztuki włoskiej późnego Trecenta ciągle jeszcze żywe i uchwytne, inaczej jest u Mistrza księcia Bedford. Echa sztuki włoskiej odzywają się u niego przede wszystkim w kolorystyce i często w szczegółach architektonicznych, ale typy ludzkie utraciły tę idealną, anielską niemal piękność rysów, na rzecz portretowego nieraz realizmu. Natomiast realne portrety architektoniczne zamków i pałaców francuskich na miniaturach Pola de Limburg przemieniły się u Mistrza księcia Bedford w niesłychanie skomplikowane kompozycje architektoniczne, które tworzą często obramowania miniatur. Świat braci Limburg jest poetyczny i zarazem rzeczywisty, a ich wielkość i nowatorstwo polega na tym, że pierwsi z tej strony Alp odtworzyli rzeczywiste wykroje krajobrazu i autentyczne zabytki architektury, ożywione figurami współczesnych im ludzi, mającymi w stosunku do architektury i krajobrazu właściwe i rzeczywiste proporcje. Tymczasem Mistrz księcia Bedford widzi świat inaczej, jego zmysł obserwacyjny nie jest mniejszy, jak tego dowodzi bodaj miniatura przedstawiająca Mont St. Michel, ale jego widzenie świata jest inne. Wyobraża on sceny ewangeliczne przeniesione do wnętrz domów mieszczańskich z lat dwudziestych XV stulecia. Wnętrze te wypełnia malarz współczesnymi mu sprzętami i utensyliami, przepajając je równocześnie liryzmem i bardzo delikatnym wdziękiem. Ale figury Mistrza

księcia Bedford mają w stosunku do krajobrazu i architektury wymiary zupełnie dowolne i niewłaściwe, przynajmniej we wcześniejszym okresie jego twórczości, do którego należą „Godzinki Sobieskich”. Mistrz księcia Bedford reprezentuje w obrębie stylu wczesno-realistycznego ten etap, który G. Weise trafnie określił jako „Detailrealismus” — realizm szczegółów²⁹. W tym stadium ewolucji realizmu artysta stara się już uchwycić i wiernie odtworzyć otaczającą go rzeczywistość w jej całym bogactwie, przestrzenności i głębi, jego chciwe oko chwyta przede wszystkim realizm poszczególnych typów, szczegółów stroju, uzbrojenia, czy umeblowania, ale wyobraża je nie znając zasad naukowej perspektywy w dowolnej skali i proporcjach. W tej fazie reprezentuje Mistrz księcia Bedford ostatni etap rozwojowy przed pojawieniem się braci Eycków, kiedy zainteresowanie artysty rodzajowością dochodzi do szczytu. Ale rodzajowość ta, widoczna w scenach jak np. te, gdzie Maria jako dobra gospodyni mieszczańska tka na krosnach zasłone, opasana gospodarskim fartuchem pierze pieluszki czy ciągnie wodę ze studni, lub gdzie między Dawidem a Betsabą rozgrywają się sceny miłosne, które byłyby na miejscu raczej w ilustracjach jakiegoś romansu rycerskiego niż psalterza, występuje, równocześnie z delikatnymi, pełnymi finezji twarzami i płynnym, falistym układem draperii, należącymi jeszcze do epoki wcześniejszej, w której po-brzmiewa echo dworskiego, międzynarodowego stylu z lat około 1415. Można powiedzieć, że o ile Limburgowie znaleźli właściwą równowagę pomiędzy wszystkimi czynnikami składowymi swoich kompozycji, to Mistrz księcia Bedford, chociaż zaledwie w kilka lat po ich śmierci działający, jest raczej przedstawicielem bardziej zachowawczego kierunku, mimo że działalności swoją jako główny iluminator lat okupacji angielskiej we Francji przyczynił się także walnie do urealnienia malarstwa paryskiego swego czasu. Wydaje się, że zamiłowanie tego artysty do drobnych kompozycji i form, do zatłoczenia przestrzeni gęstwiną ludzi i przedmiotów, fragmentów architektury i detali krajobrazu, słowem skłonność do widzenia świata jakby przez lupę była nie tylko wpływem mody, ale jego wrodzonego temperamentu i natury talentu. Bo jeżeli Mistrz księcia Bedford widział i odtwarzał świat jako mikroskopowy kolejdoskop wielu zdarzeń, konglomerat mnóstwa drobnych figurek na tle bardzo bogato rozczłonkowanej, ale fantastycznej architektury, lub nieco schematycznego jeszcze krajobrazu, to w tym samym czasie działający autor miniatur w „Les Grandes Heures de Rohan” widział wszystko w skali powiększonej. Na czterech własno-

²⁹ G. Weise, *Die späetgotische Stilströmung in der Kunst der italienischen Renaissance*, Melanges Renaudet, Paris 1952, s. 100 nn.

ręcznie przez niego wymalowanych kartach tego rękopisu (Paryż, Bibl. Nationale Mss. lat. 9471) figury są tak duże, że przytłaczają całe swoje otoczenie. Popiersie Boga Ojca, który sądzi duszę zmarłego, wymalowane jest w ogromnej skali w stosunku do Archanioła Michała i szatana, którzy walczą o duszę nieboszczyka. Tak, jak właściwością psychiczną mistrza Rohan było, że widział wszystko przesadnie duże, Mistrz księcia Bedford widział wszystko drobne,

delikatne i filigranowe, chociaż poprzedzający go chronologicznie Pol de Limburg, potrafił oddać rzeczywisty obraz świata, zgodnie z prawami proporcji i perspektywy. Niemniej „Godzinki Sobieskich” najwcześniejszy rękopis iluminowany przez Mistrza księcia Bedford, jaki się dochował, są dziełem malar skim, pełnym najbardziej uroczego i zniewalającego wdzięku i jednym z najpiękniejszych rękopisów w ogóle, jaki zdarzyło mi się zobaczyć.

MISTRZ KSIĘCIA BEDFORD I „DEVOTIO MODERNA”

Modlitewnik Sobieskich jest nie tylko nieprzeciętnym dziełem sztuki iluminatorskiej, ale jest także ważnym dokumentem kultury swego czasu, to jest lat ok. 1420—1423. Niezwykły był ten czas, tak świetnie scharakteryzowany w klasycznej dziś książce Huizingi „Jesień średniowiecza”. Czas przewrotów politycznych, okrutnych wojen, okupacji angielskiej we Francji, buntów chłopskich, inflacji, a przede wszystkim czas największych kontrastów między bogactwem a nędzą, przepychem i ubóstwem, pobożnością a występkiem. Panowała wtedy powszechnie wielka niepewność dnia jutrzejszego, zarówno polityczna jak ekonomiczna i cała hierarchia stabilnego przedtem układu stosunków społecznych zaczynała się chwiać i drzeć w swych posadach. Rzeczywista władza przesunęła się wtedy z rąk wielkich właścicieli ziemskich, obdłużonych i zniszczonych przez długotrwałą wojnę, do rąk kapitalistów miejskich, którzy pożyczając pieniądze na procent, stali się najpierw bankierami szlachty, a potem panującymi³⁰. Pano wało zmęczenie ciągłymi wojnami, epidemiami i głodem, do czego dołączała się obawa przed najazdem tureckim. Daleko posunięte rozluźnienie dyscypliny klasztornej i kościelnej wywoływało coraz częściej głosy wołające o reformę. Niezadowolnienie było powszechne w miastach i po wsiach. Ten stan rzeczy prowadził ludzi na początku wieku XV do szukania ratunku i pociechy w irracjonalnych wzruszeniach religijnych i mistycznych wzlotach. Ludzie wszelkiego autoramentu, płci i urodzenia, udręczeni swą egzystencją szukali pociechy w religii. Ale była to zarazem pobożność szczególnego rodzaju, w przeciwieństwie do dawnej, nazwana „devotio moderna”, ostatni etap rozwojowy chrześcijaństwa średniowiecznego przed Reformą. Jej najwybitniejszym przedstawicielem był Tomasz z Kempen, którego dzieło „Naśladowanie Chrystusa” dziś jeszcze się nie zestarzało. Na terenie paryskim wybitnym przedstawicielem tej religijności był Jan Gerson (1363—1429) teolog i filozof, kanclerz Sorbony. „Devotio moderna”, której źródła tkwią w augustynizmie, w pismach Pseudo-

Dionizego Areopagity, św. Bernarda i Bonawentury, polega na szukaniu i znajdowaniu Boga w obrębie własnej duszy. Jest to kierunek religijności nie formalnej i oficjalnej, ale praktycznej, wykonywanej nie w czasie kościelnych ceremonii, ale w życiu codziennym, przez laików różnych stanów. Gerson był zwolennikiem umiarkowanego i rozsądnego mistycyzmu, który nie błąkał się po manowcach ekstazy wizjonerstwa. On to obronił na Soborze w Konstancji, w r. 1419 Braci Wspólnego Życia z Deventer, oskarżonych o herezję przez Dominikanina Grabow³¹. Czynić dobrze, modlić się w domu, uczestniczyć myślą w zdarzeniach ewangelicznych i przeżywać je w głębi własnej duszy, oto były hasła „devotio moderna”. Doskonałą ilustracją propagowania w praktyce tej „devotio moderna” są liczne miniatury w „Godzinkach Sobieskich”. Księżna Małgorzata Burgundzka, Arturowa de Richemont uczestniczy jak widzieliśmy w radościach i smutkach Marii. Wiadomo z kronik, że siostra Małgorzaty, Anna Burgundzka, żona księcia Bedford, stałego klienta naszego mistrza, obraziła wprawdzie procesję, obryzgawszy ją błotem, podczas szalonej galopady na ulicach Paryża, ale wyznając równocześnie, jak cała jej bliska rodzina „devotio moderna”, pielęgnowała potem chorych nędzarzy w paryskim Hôtel Dieu z takim skutkiem, że nabawiła się ciężkiej choroby, wskutek której przedwcześnie zmarła. Istnienie w „Godzinkach Sobieskich” miniatury, obrazującej bardzo skomplikowaną teorię psychologiczno-trynitarną św. Augustyna jest także oddźwiękiem tej „devotio moderna” propagowanej przez Gersona. Wielki teolog i mistyk roztrząsa zagadnienie, czy szczytowe osiągnięcie mistyka polega na widzeniu i pojęciu Trójcy. Wielokrotnie wskazuje on w swych pismach na pożytek rozmyślań o tajemnicy Trójcy dla wewnętrznego życia wiernych. Gerson, który w swoich traktatach cytuje często Augustyna „De Trinitate”, daje zwolenniczkom „devotio moderna” radę, aby co niedzielę uprawiały rozmyślanie na ten temat³². Jak widać „siostry” wzięły sobie radę Gersona do serca, a Mistrz

³⁰ J. Vivant, *La guerre de cent ans*, Paris 1954, s. 453 in.

³¹ Huizinga, *op. cit.*, s. 192—201.

³² J. Stelzenberg, *Die Mystik des J. Gerson*, Breslau 1923, s. 18—19.

księcia Bedford, lub duchowny, który był autorem programu teologicznego wyobrażonego plastycznie w „Godzinkach Sobieskich”, pozostawał pod urokiem pism, współcześnie działającego Gersona, bardzo pilnie wówczas w Paryżu czytanych. Inne miniatury, jak niezwykle szeroko rozbudowane sceny pasyjne, pełne są oddźwięków tej „nowej pobożności”, która czerpie swe wątki także z „Rozmyślań” o życiu i męce Chrystusa św. Bonawentury. Do nich należy przybijanie do leżącego na ziemi krzyża Chrystusa, Pieta, czy Maria modląca się pod pustym już krzyżem. Także scena na fol. 61, kiedy Madonna przed ucieczką do Egiptu karmi piersią Dzieciątka, ma za podkład tekst Bonawentury³³. Temat ten będzie przez cały wiek XV niezmiernie popularny, a jego punktem kulminacyjnym jest słynny obraz Fouqueta „La Vierge au lait”.

„Noli foras ire, in interiore homine habitat veritas” jest ulubioną maksymą wyznawców „devotio moderna” propagowaną przez Gersona w okresie, kiedy działał Mistrz księcia Bedford w Paryżu. Taka właśnie pobożność przebija z każdej karty rękopisu windsorskiego. Celem miniatur jest, aby właścicielka rękopisu podnosząca oczy do Boga znajdowała go we własnej duszy. Zwróciłam baczniejszą uwagę na

tę cechę twórczości Mistrza księcia Bedford, to jest na odbicie w niej prądu umysłowego szerzącego się z Holandii do Niemiec i Francji, zwanego „devotio moderna”, ponieważ nie znalazłam na temat jego związku ze sztuką paryską drugiego i trzeciego dziesiątka XV w. żadnej wzmianki w literaturze przedmiotu. Mâle w swojej klasycznej książce pisze obszernie na temat oddziaływania na sztukę plastyczną dzieł Bonawentury i misteriów, ale nic nie wspomina o „devotio moderna”. Panofsky, w swojej monumentalnej publikacji o malarstwie niderlandzkim w wiekach średnich³⁴, w ślad za wywodami Huizingi, omawia przyczyny, dla których w tym czasie poeci zaczynają używać tak często słowa „melancholia” i propagują skrajny pesymizm. Nic jednak Panofsky nie wspomina o tym co nazywano „devotio moderna” i co miało niewątpliwie wpływ na rozwój malarstwa niderlandzkiego. Publikując „Godzinki Sobieskich” pragnęłam zwrócić uwagę nie tylko na ten niepospolicie piękny rękopis, który był niegdyś klejnotem zbiorów wilanowskich, ale chciałam także wyjaśnić i udokumentować jak głęboko tkwiło malarstwo paryskie ok. 1420 r. w nurcie umysłowym swego czasu.

³³ E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen-Age*, Paris 1922, s. 148–149.

³⁴ Jw., s. 71–74.

LE LIVRE D'HEURES DES SOBIESKI À WINDSOR

Le Livre d'heures, actuellement propriété de la Bibliothèque Royale de Windsor, a une longue et riche histoire. Ce manuscrit avait été commandé par Jean Lancaster, duc de Bedford, régent de France de la branche du roi d'Angleterre Henri V, et il était destiné à l'origine à Marguerite de Bourgogne, sœur de Philippe le Bon et belle-sœur du duc de Bedford. Devenue veuve, celle-ci se remaria en 1423 avec le duc de Bretagne, le connétable Arthur de Richemont, partisan de la politique proanglaise en France. Le manuscrit était probablement un cadeau de mariage du duc de Bedford à Marguerite. Il est sorti de l'atelier d'un célèbre miniaturiste, jusqu'à présent anonyme, originaire sans doute des Pays-Bas, et qui vécut à Paris de 1420 à 1440. On lui donna le nom du mécène pour lequel il avait souvent travaillé: Maître du duc de Bedford. A la fin du XV^e siècle, le Livre d'heures de Windsor appartenait à Urbain Dócsy, évêque de Győr et Erlau, humaniste et bibliophile. On ignore ce qui s'est passé avec ce manuscrit pendant les deux siècles qui suivirent. Il ne réapparut que vers la fin du XVII^e siècle à la bibliothèque de Wilanów du roi de Pologne Jean III Sobieski qui le fit relier en velours écarlate avec appliques d'or et le monogramme JPR: Joannes Rex Polonorum. Après le vainqueur de Vienne, le manuscrit passa à Marie Clémentine Sobieska et par son mariage avec Jacques Stuart, prétendant à la couronne d'Angleterre,

devint la propriété des Stuarts. A la fin du XVIII^e siècle, il appartenait à Henri Stuart, cardinal d'York qui, en 1810, le légua à Georges, prince de Galles, plus tard Georges IV. Depuis, le Livre d'heures des Sobieski constitue un véritable joyau de la Bibliothèque Royal de Windsor et c'est un des rares manuscrits que le roi garda pour lui, alors qu'il fit don de tout le reste au British Museum. Le manuscrit de Windsor n'est pas un inédit absolu dans la littérature scientifique relative à la peinture parisienne du XV^e siècle, puisqu'il fut exposé à deux reprises (1908 et 1934), et qu'à cette occasion il fut plus ou moins complètement décrit dans les catalogues et mentionné incidemment dans les travaux sur d'autres œuvres du Maître du duc de Bedford. Cependant jusqu'à présent on n'a reproduit que trois miniatures à peine de cet admirable manuscrit, si bien que l'on ne sait pas grand-chose sur son contenu et sa signification dans l'histoire de l'art et de la culture.

Le Livre d'heures des Sobieski est un petit folio renfermant 234 feuillets d'un parchemin très blanc et fin, écrits en minuscules gothiques régulières, sur une seule colonne. Le texte, partie en latin, partie en français, comprend: sur les feuilles 1–12 le calendrier, ensuite les extraits des l'Evangiles, les pirères „obsecro” et „O intemerata”, les Heures à la T. S. Vierge Marie, les Psaumes expiatoires, la Litanie, les Heures à la Ste Croix, les Heures au St. Esprit, les Quinze Joies et les Sept Requests de

Notre Dame, Vigiliae et Officium mortuorum et Memoriae Sanctorum ainsi que la Vie de Ste Marguerite. L'ornementation du manuscrit comprend 60 pages ornées de miniatures figurales sans compter celles qui n'ont que des bordures marginales. L'état de conservation du manuscrit est excellent, les couleurs et les dorures brillent d'un éclat de neuf. Le schéma d'illustration des 24 pages du calendrier, de même que dans un autre manuscrit orné un peu plus tard par le Maître du duc de Bedford (Vindob. 1855), est basé indirectement sur le Bréviaire de Belville (1343) et directement sur les Grandes Heures du Duc de Berry, qui furent enluminées par Jacquemart de Hesdin. Etant donné que certaines miniatures dans les Heures des Sobieski sont aussi intéressantes du point de vue de la forme que du point de vue du fond, j'ai consacré une place relativement grande dans cette étude au côté iconologique. De même que les illustrations du calendrier, les miniatures accompagnant les séquences des l'Evangiles ont été conçues par l'artiste sous forme de représentations typologiques et de préfigurations. Le Maître du duc de Bedford a élaboré un système d'illustration très personnel: il ne se basait pas sur la chronologie des faits décrits dans les Evangiles ou dans les autres parties de la Sainte Ecriture, mais sur les exigences de la liturgie ainsi que sur les types et les anti-types. Les meilleures miniatures au point de vue artistique sont celles des feuillets 24—73, illustrant les Heures de Notre-Dame. Ces huit miniatures représentant les scènes de la vie de la Ste Vierge depuis l'Annonciation jusqu'à la Dormition, fondées sur les sujets légendaires tirés des apocryphes, de la Protoévangile de St. Jacques et de l'Evangile de Pseudo St. Mathieu, sont parmi les plus belles de la miniature parisienne du début de la troisième décennie du XVe siècle. Les miniatures illustrant le Livre d'heures des Sobieski ne sont pas toutes l'oeuvre du chef de l'atelier; certaines d'entre elles, les scènes illustrant l'histoire de David et Bethsabée, celle de la découverte de la Sainte Croix, les scènes de la Passion et les illustrations des Vigiliae mortuorum, sont l'oeuvre d'un de ses aides. On distingue facilement les miniatures de ce dernier, car il se servait d'un contour noir fortement marqué, tandis que le Maître du duc de Bedford utilisait le pinceau le plus fin et modelait les formes en variant l'intensité de la couleur. La miniature monumentale du feuillet 109 r., représentant le Jugement Dernier, est la seule qui ait été largement commentée par Grete Ring, laquelle a constaté qu'il existe au Musée des Arts Décoratifs à Paris un tableau de Maître du duc de Bedford qui est précisément la réplique de cette miniature. Dans les miniatures de Vigiliae et Officium mortuorum on remarque une forte empreinte de l'„Ars moriendi” très répandu à cette époque. Un portrait de la propriétaire, Marguerite de Richemont, agenouillée devant l'autel de sa patronne, orne le feuillet 162'. Les heures de la Passion sont richement illustrées, mais seule la miniature représentant l'Arrestation du Christ est de la main du Maître du duc de Bedford. Sur cette partie de la décoration on voit nettement l'influence de la Méditation sur la Vie et la Passion de Notre-Seigneur de Bonaventure, influence qui se manifeste par une composition pleine d'emphase et par de nombreux détails caractéristiques. Je m'arrêterai plus longuement sur la miniature du feuillet 203, qui dans une certaine mesure m'a amené à entreprendre cette étude. Autant que je le sache, c'est là l'unique représentation pictoriale de la théorie psychologique, trinitaire selon St. Augustin, qui se soit conservée dans

les manuscrits du Moyen Age. C'est en même temps un des rares exemples caractéristiques du reflet des courants intellectuels de l'époque dans l'oeuvre d'un peintre parisien, sous l'occupation anglaise. L'un et l'autre de ces faits sont restés jusque là inaperçus. La miniature en question se trouve près du texte „de la Trinité antienne”. Le feuillet est divisé en neuf compartiments rectangulaires, disposés en trois rangées. De haut en bas et de gauche à droite on voit tout d'abord Abraham priant dans le bois de Mamre, dans le champ voisin — trois anges debout, vêtus de robes blanches, lisant un livre. C'est la première préfiguration et une manifestation de la Ste Trinité sous l'apparence des trois anges reçus par Abraham. Dans le dernier champ de la première rangée, sur le fond d'un ciel étoilé, deux séraphins à six ailes soutiennent l'arc-en-ciel constituant le trône divin sur lequel sont assis Dieu le Père, le Fils avec sa croix, tandis qu'à la hauteur de leur bouche s'élève la colombe du Saint Esprit. On voit là la représentation du dogme de „la procession du Saint Esprit”, officiellement introduit dans la religion depuis le concile de Lyon en 1274. Celui-ci avait nettement précisé que le Saint Esprit était né du souffle du Père et du Fils: „tamquam ex uno principio et una spiratione”. Ce dogme renferme également une formule qui pendant des siècles fut l'objet d'innombrables controverses entre l'Eglise de l'Occident et l'Eglise d'Orient, et qui finalement aboutirent à la scission entre les catholiques et les orthodoxes: cette formule contenait le mot „Filioque” (également du Fils). Ces problèmes étaient des plus actuels à l'époque où vivait le Maître du duc de Bedford, c'est-à-dire à l'époque des conciles de Constance (1415), de Bâle (1434) et de Florence (1439). Le premier champ de la deuxième rangée exige un commentaire, car il ne s'explique pas clairement de lui-même. Audessus des nuages, dans une auréole de lumière, s'élèvent Dieu le Père et le Christ représentés jusqu'à la ceinture., lisant tous deux un livre. Toutefois, la colombe, représentation du Saint-Esprit, est absente. Par contre, sur la poitrine du Père on aperçoit un disque solaire. Cette métaphore „lumen de lumine”, motif d'origine néo-platonicienne, et plus exactement remontant à Plotin, est souvent utilisée par les pères de l'Eglise. Saint Augustin, lecteur assidu des Ennéades, compare souvent les personnages divins à diverses manifestations du soleil et de la lumière. Dieu est la substance et la source de la lumière spirituelle et immatérielle, et son émanation, son éclat, est le Saint-Esprit qui éclaire l'esprit et le coeur de l'homme; et c'est ainsi précisément que l'imaginait le Maître du duc de Bedford, versé dans les subtilités théologiques.

Dans le deuxième champ de la rangée du milieu, l'auteur a répété la représentation de la Sainte Trinité, au centre des sphères célestes, sur le fond des hiérarchies d'anges. Mais la plus extraordinaire des représentations est celle du troisième champ de la même rangée. Le fond est un ciel constellé. Dans ce vide cosmique, à l'intérieur d'un espace ovale limité par un cadre sur lequel sont inscrits ces trois mots: „memoyre — entendement — volonté” l'auteur a placé un homme nu, avec les mains jointes pour la prière. Ces trois mots: mémoire, entendement et volonté, sont les symboles des trois principales facultés de l'âme constituant le mécanisme intérieur des phénomènes psychiques de l'homme. L'âme humaine est un tout indivisible, bien que ses facultés agissent dans les domaines de la volonté, de la mémoire et de la raison. C'est sur ce raisonnement que Saint Augustin a bâti

sa célèbre théorie psychologique inscrite dans son traité „de Trinitate”. Le père de l’église constate: „Trinitatem in homine, qui imago Dei sit, quandam inesse”. Dans la suite de ses considérations St. Augustin divise les facultés de l’âme, selon le modèle platonicien, en „ternaire” agissant dans différentes sphères. Il utilise le plus souvent les dénominations inscrites sur le cadre entourant la représentation de l’âme humaine créée à l’image et à la ressemblance de Dieu et renfermant en elle l’image de la Trinité. Dans son 52^e sermon St. Augustin explique sa théorie d’une façon plus précise: „tria sunt in te quae potes numerare et non potes separare” et plus loin: „haec ergo tria: memoria, intellectum et voluntatem, haec inquam, tria animadvertit separatim pronuntiari, inseparabiliter operari”. La thèse fondamentale du traité de Trinitate est donc que les trois personnes divines de la Trinité forment une unité de substance indivisible, mais se manifestent séparément: Dieu le Père en tant que le Créateur tout puissant, le Fils en tant que sagesse, l’Esprit Saint en tant qu’amour (caritas, amor), de même que l’âme est une et indivisible, mais agit par ses facultés en se manifestant de différentes manières, ce qui fait que l’homme pense, veut et se souvient. Il existe de nombreuses preuves attestant que le Maître du Duc de Bedford connaissait le traité „De Trinitate” et que d’une façon générale il était le partisan convaincu de la philosophie de St. Augustin. Au chapitre X du deuxième livre du traité nous lisons: „sub illice autem Mambre tres viros (Abraham) vidit. Visi sunt et tres viri, sed visus est ei Dominus”. Justement, c’est par la représentation d’Abraham dans le bois de Mamre et de trois anges que le Maître du duc de Bedford commença sa série d’illustrations des Heures de la Sainte Trinité, fermée dans le cadre d’un feuillet. Par ailleurs, sur le feuillet 8 verso de manuscrit 1855 à Vienne, il représenta St. Augustin avec un groupe de la Sainte Trinité sur la main droite. C’est là un détail iconographique unique témoignant de l’attitude personnelle du peintre à l’égard du grand philosophe d’Hippone. Le dernier rang au bas du feuillet est rempli par trois représentations des „appropriations”, c’est-à-dire les manifestations des différents domaines de l’activité des trois personnes de la Trinité qui interviennent dans trois épisodes décrits dans l’Evangile. L’auteur a représenté tout d’abord le baptême du Christ: „Allez et éclairez tous les peuples en les baptisant au nom du Père, du Fils et du Saint Esprit” (St. Mathieu 28, 19). Dans la scène du baptême de Jésus le principal personnage est Dieu le Père. Le champ voisin représente la Transfiguration telle qu’elle est décrite dans l’Evangile de St. Luc (9, 29). Dans cette scène l’accent a été mis sur le personnage du Fils comme en témoigne le texte inscrit sur la banderole: „hic est filius meus dilectus ipsum diligite”. Enfin, dans le troisième champ, le Maître du duc de Bedford a représenté la Descente du Saint Esprit. Ainsi les neuf scènes du feuillet 203 du Livre d’Heures des Sobieski illustrent le contenu ardu et compliqué du traité „De Trinitate” de St. Augustin.

La dernière miniature figurale, au verso du feuillet 204 du Livre d’Heures des Sobieski représente l’abbaye du Mont Saint-Michel, apportant une nouvelle preuve de l’intérêt que le Maître du Duc de Bedford manifestait pour ce célèbre lieu de pèlerinage au XVe siècle, et qui vient s’ajouter à celles qui furent réunies par Delaporte (Les Origines du Sanctuaire du Mont St. Michel racontées et illustrées dans le Bréviaire de duc de Bedford, Rennes 1958).

Le Maître du Duc de Bedford n’a pas été l’objet jusqu’à présent d’une monographie à part bien qu’il le mérite par la place qu’il occupe dans l’évolution de la peinture réaliste française. Paul Durrieu avait l’intention de lui consacrer une étude, mais il mourut avant d’avoir pu réaliser ce projet. De nombreux savants ont parlé de lui, mais plutôt en marge de leurs oeuvres. L’analyse la plus pénétrante de l’individualité de cet artiste est due à A. Heimann, auteur de l’ouvrage intitulé „Der Meister des Grandes Heures de Rohan” (Staedel-Jahrbuch VII/VIII, 1932, p. 61 et s.). Klaus Parls s’est efforcé de rattacher le Maître du duc de Bedford au nom du peintre Haincelin de Hagenau, mais cette hypothèse n’a pas reçu un bon accueil et l’artiste est resté anonyme. A n’en juger que par le langage des formes dont se sert le Maître du duc de Bedford, on en vient à la conclusion qu’il devait appartenir à la pléiade des artistes franco-flamands qui étaient en très grand nombre à la cour de France et de Bourgogne à la fin du XIVe siècle. Il fut sans doute l’élève d’un de ses compatriotes ou encore celui de J. Coëne ou de Jacquemart de Hesdin. Il s’inspirait également du grand art des frères Limbourg, adoptant assez souvent les motifs et les solutions formelles qu’ils utilisaient. De l’éclat du Trecento italien qui a eu une si forte influence sur la peinture française de cette époque, il n’est resté chez le Maître du Duc de Bedford que son goût marqué pour les fonds architectoniques en marbre. Son coloris riche, gai et lumineux trahit également une influence italienne. Si les bordures marginales sont plutôt conservatrices, les miniatures figurales sont extrêmement intéressantes en tant que documents de la mode de l’époque. La silhouette du Maître du Duc de Bedford se dégage avec grande netteté si on la compare avec celle de son contemporain, le Maître des Heures de Rohan. L’oeuvre du Maître du Duc de Bedford, du moins celle de la première période 1420—1425, à laquelle appartiennent les Heures des Sobieski, constitue, dans le cadre du style pré-réaliste, la phase de développement que G. Weise a justement appelée „réalisme des détails”. Dans cette phase le peintre s’efforce de reproduire le monde réel qui l’entoure dans toute sa richesse, mais ignorant les règles scientifiques de la perspective, il représente l’espace et les effets de profondeur tout à fait librement. Il est le représentant de la dernière étape de développement avant l’apparition des frères Eyck et Fouquet. Dans les Heures des Sobieski, à côté d’une forte tendance à représenter fidèlement les intérieurs d’habitation, les objets d’usage courant, les costumes de l’époque, les scènes de genre tirées des l’Evangiles l’auteur peint des visages délicats, d’une grande finesse, des drapés fluides et ondoyants appartenant encore à l’époque antérieure où se répercute l’écho du „style international”. Le Maître du Duc de Bedford voyait le monde à sa façon — chez lui tout est menu et délicat, bien que Pol de Limbourg qui l’a précédé chronologiquement avait su rendre l’image réelle du monde en accord avec les lois des proportions et de la perspective. Néanmoins, le Livre d’heures des Sobieski, est l’un des plus charmants et des plus gracieux oeuvres d’art, de même que l’un des plus beaux manuscrits que j’ai eu l’occasion de voir au cours des nombreuses années de mes études. Les Heures des Sobieski sont une oeuvre rare de l’enluminure, mais aussi un important document de la culture de son époque, c’est à dire des années 1420—1423, époque magistralement caractérisée par Huizinga. C’était l’époque des renverse-

ments politiques, des terribles guerres, de l'occupation anglaise en France, des révoltes paysannes, de l'inflation. C'était aussi le temps des plus violents contrastes où le luxe côtoyait la misère, et la dévotion — le crime. Une profonde incertitude du lendemain, aussi bien économique que politique, régnait alors et toute la hiérarchie du système social et économique qui s'était stabilisée au cours des siècles se trouva subitement ébranlée. A l'accablement causé par les guerres, les épidémies et la famine vint s'ajouter la crainte de l'invasion turque. Le relâchement de la discipline dans l'église et les couvents appelait la réforme. Cet état de choses amena les hommes au début du XVe siècle à chercher secours et consolation dans les émotions religieuses irrationnelles et dans les envois mystiques. Des hommes de toute condition et naissance tourmentés par leur mode d'existence cherchèrent consolation dans la religion. Mais ce fut une dévotion d'un genre nouveau, appelée par opposition à la précédente „devotio moderna”, la dernière phase du développement du christianisme du Moyen Age avant la Réforme. Son plus remarquable représentant fut Thomas de Kempen, auteur de l'Imitation de Jésus-Christ. A Paris un des représentants de ce nouveau courant fut Jean Gerson (1363—1429), théologien, philosophe et chancelier de la Sorbonne. Le courant „devotio moderna” dont les racines sont dans l'augustinisme, les écrits de St. Denys l'Aréopagite, de St. Bernard et de Bonaventure consiste à rechercher et à découvrir Dieu dans l'âme. C'est un courant religieux, non pas formel et officiel, mais appliqué dans la vie quotidienne par les laïcs des différents ordres. Faire le bien, prier chez soi en participant par la pensée aux événements décrits dans les Evangiles et les vivre dans le plus profond de son âme — tels

étaient les mots d'ordre majeurs de cette nouvelle religiosité. Les nombreuses miniatures des Heures des Sobieski sont une excellente illustration de la propagande des mots d'ordre de „devotio moderna”. La duchesse Marguerite de Richemont prend part personnellement aux joies et aux tristesses de Marie. On sait par les chroniques que la soeur de Marguerite, Anne de Bourgogne, épouse du duc de Bedford, qui professait cette religiosité, soignait les malades à l'Hôtel Dieu et mourut jeune contaminée par une maladie infectieuse. La présence dans les Heures des Sobieski d'une miniature illustrant la théorie trinitarienne de St. Augustin est également le reflet de cette „devotio moderna” propagée à l'époque par Jean Gerson qui affirmait que le sommet de la vision mystique est de découvrir le mystère de la Trinité. Gerson cite souvent dans ses oeuvres „De Trinitate” de St. Augustin et conseille au partisans de „devotio moderna” de méditer chaque dimanche ce sujet. Comme on le voit, le Maître du duc de Bedford était influencé par les écrits de Gerson qui vivait à cette époque à Paris. „Noli foras ire in interiore homine habitat veritas” est la maxime préférée des adeptes de la nouvelle religiosité propagée à l'époque où le Maître du duc de Bedford ornait de ses miniatures les Heures des Sobieski.

Cette maxime est visible sur toutes les miniatures du manuscrit de Windsor. Le peintre a voulu que la propriétaire de son livre, en levant les yeux vers le Ciel, découvrit Dieu dans son âme. Si j'ai porté une si grande attention à cette caractéristique de l'oeuvre du Maître du Duc de Bedford, c'est parce que je n'ai trouvé dans la littérature à laquelle j'ai pu accéder en cette matière aucune mention sur le rapport entre l'art parisien des années 1420—1440 et le courant „devotio moderna”.