



Unnermeur hie la reueſſe
 de Reing. **C**ertes ſcort
 lempereur. **C**ertes ſcort
 du roy au d'arome en mieu
 du ſiour de la ſale. **C**ertes
 le Roy de france ſcort le roy

des romains. Et auoir auant de d'auoir
 du Roy au Roy des romains come du
 Roy a l'emperur. Et auoir l'emperur
 le Roy et le Roy des romains a l'arome ſcort
 parement un oel de drap dor tout de velin
 au aus armes de france. et par deſſus ceſt

Illustration från *Grandes Chroniques de France*,
 BnF, Ms fr. 2813, f. 473v. Reproducerad med benäget
 tillstånd från Bibliothèque nationale de France. Se
 även omslaget på detta häfte av Historisk tidskrift.

Fientlig gästvänlighet

Paris, den 6 januari 1378

WOJTEK JEZIERSKI*

Göteborgs universitet

Bilden är en illumination från *Les Grandes Chroniques de France de Charles V*, en del i en serie av officiella krönikor som författats vid det franska hovet sedan 1200-talets mitt. Bilden föreställer den överdådiga fest som kung Karl V av Frankrike (r. 1364–80) anordnade för den tyskromerske kejsaren Karl IV (r. 1346/9–78) och hans son kung Wenceslas IV av Luxemburg (r. 1376/1378–1419) samt flera biskopar i Paris den 6 januari 1378. De övriga av praktfestens 800 gäster syns inte i bilden. De var av lägre rang, mestadels riddare och satt ”under saltet”, det vill säga på ett lämpligt avstånd från de fem huvudborden, inklusive det höga bordet som ockuperades av kungligheterna. Den huvudsakliga underhållningen under festen var en extravagant pjäs med korsfarartema som återskapade belägringen av Jerusalem år 1099 och som syns i den nedre delen av bilden.

Föreställningen, påstås det, skulle fungera som ett politiskt argument för att övertyga kejsaren att ansluta sig, eller till och med leda ett nytt korståg till det Heliga Landet. Om detta var den franske kungens plan, så misslyckade den helt (kejsaren inledde inget korståg), men inte nödvändigtvis för att teaterstycket var en undermålig produktion. Tvärtom, föreställningen iscensattes av Philippe de Mézières (ca 1327–1405), en hovman, författare, impresario och före detta korsfarare, som sannolikt kanaliserade sina egna krigsupplevelser från det Heliga Landet och Mel-

Stort tack till Lisa Hellman (LU) för hjälp med texten. Essän tillägnas Gabriela Bjarne Larsson (SU).

Forskning för texten genomfördes tack vare stöd av VR:s projekt ”Gästfrihetens tvetydighet och den interkulturella integrationen i europeiska gränzoner, ca. 1000–1350” (diariumnummer 2020-01810).

* Professor i historia.

lanöstern i föreställningen och som hade några andra tidigare, mycket lyckade produktioner bakom sig. Denna sekulära men ändå religiöst helgade historiska scen innehöll allt, bland annat en reproduktion av en korsfararkogg som anlände till hallen, en scenografi med skådespelare som spelade stadens saracenska försvarare i *blackface*, och korsfarare som klättrade uppför murarna på stegar under ledning av Godfrey de Bouillon (identifierbar genom sin vapensköld). Sist men inte minst fanns den radikale korstågspredikanten Peter Eremiten (Peter av Amiens) med, förmodligen spelad av Philippe de Mézières själv, som fromt observerade belägringen från skeppet.¹

Titta igen. Det är något som inte stämmer i den här bilden. Vid första anblicken verkar det nästan som om festens verklighet i den övre delen av illuminationen och stridens verklighet i den nedre delen är åtskilda. De lossnar från varandra. Det beror framför allt på att målaren utplånade alla spår av pjäsens teatralitet, vilket gör att bilden har samma verklighetseffekt som de andra historiska scenerna i *Les Grandes Chroniques*. Till exempel är skeppets hjul och – dess mänskliga motor – flera män som vi vet var gömda i det för att flytta runt det, osynliga. Vågorna på havet där skeppet anländer är inte heller avsedda att se falska ut. Som i många medeltida illuminationer är skalan på de mänskliga figurerna, skeppet och den övriga rekvisitan i salen förvridna, men det hindrar inte betraktaren från att läsa korsfararscenen som verklig. Krönikans text förmedlar ögonvittnesmål och intygar åskådarnas förundran inför detta spektakel av låtsat våld.² I anakronistiska termer ser illustrationen mer ut som ett dubbelexponerat fotografi än som en sammanhängande bild, ett slags fotomontage där bilden av en strid snitsigt överlagrats med bilden av en bankett.

Det som egentligen sammanfogar den övre och den nedre scenen är att det är exakt samma form på skeppet (*nef, nave* i *Les Grandes Chroniques*) på vilket Peter Eremiten ber, och saltbåtarna, *nefs*, som stolt visas upp på det höga bordet. Sådana skeppsformade saltkar började pryda

1. Christopher Tyerman, *The World of the Crusades: An Illustrated History* (New Haven 2019) s. 394–395; Laura Hibbard Loomis, "Secular Dramatics in the Royal Palace, Paris, 1378, 1389, and Chaucer's 'Tregetoures'", *Speculum* 33 (1958) s. 242–255; Donald A. Bullough, "Games People Played: Drama and Ritual as Propaganda in Medieval Europe", *Transactions of the Royal Historical Society* 24 (1974) s. 97–122; Nicolae Jorga, *Philippe de Mézières, et la croisade au xiv. siècle* (Paris 1896) s. 65–67, 70–76.

2. Loomis (1958) s. 242–247.

elitens bord i början av 1200-talet. Dessa extravaganta objekt blev snabbt en symbol – och medel – för att kommunicera adlig status och framför allt vem som intog den dominerande ställningen vid bordet.³ De mest omedelbara föregångarna och förebilderna till sådana *nefs* var märkligt nog inte skepp utan liturgiska föremål. Båtformade *naviculae* dök upp på kyrkoaltare runtom i den katolska världen på 1100-talet. Dessa rökelsebåtar var behållare från vilka prästerna hämtade harts och kåda till rökelsekar för att skapa rök vid ceremoniell rening och helgande av föremål och människor under mässan. Bildmålaren leker alltså med sakrala och sekulära associationer och hänvisningar av dessa nomadiska transcendensartefakter: skepp, *nefs* och *naviculae*.⁴ Man kan tolka den här liknelsen som att kungligheternas liturgiskt inspirerade instrument för generositet och gästvänlighet (*hospitalitas*) i Paris hade den kristna arméns verktyg för fientlighet (*hostilitas*) som förebild. Festens demonstrativa, iögonenfallande konsumtion matchar den iscensatta blodspillet i striden. Dessa två oförenliga sociala förhållningssätt – gästfrihet och fientlighet – utgjorde både i konstnärens och hans samtids ögon två skilda, men ändå komplementära sätt att uppnå, manifesteras och konsekvrera dominans. Den symboliska sammanfogningen och liknelsen som komprimeras i denna bild är alltså en överladdad metafor: En festmåltid – i sig själv som en mässa – är som en strid. Och vice versa.⁵

Att just denna högtid var ett spel om dominans framgår tydligt i hur den inbjudne kejsaren och hans son (inte) passar in i den stora prakthalen i Palais de la Cité. Liksom de två biskoparna har de förstås den elitstatus som krävs för att ta plats i hallen. Som gäster sticker de dock märkbart ut. Färgerna på deras kläder kontrasterar dem från omgivningen. Den centralt placerade kung Karl V däremot, med fullt kommando över

3. R. W. Lightbown, *Secular Goldsmiths' Work in Medieval France: A History* (London 1978) s. 3, 30–33, 38–39, 49, 101–102; Charles Oman, *Medieval Silver Nefs* (London 1963); Elina Gertsman & Barbara H. Rosenwein, *The Middle Ages in 50 Objects* (Cambridge 2018) s. 146–149.

4. Jeffrey L. Collins, "Meredith Martin, Early Modern Incense Boats: Commerce, Christianity, and Cultural Exchange", i Christine Göttler & Mia Mochizuki (red.), *The Nomadic Object: The Challenge of World for Early Modern Religious Art* (Leiden 2018) s. 513–546, på s. 513–519; Christina Normore, "Navigating the World of Meaning", *Gesta* 51 (2012) s. 19–34, på s. 26–27; Finbarr Barry Flood, Beate Fricke, *Tales Things Tell: Material Histories of Early Globalisms* (Princeton 2024) s. 1–51, 87–109.

5. Det liturgiska sammanhanget för den 6:e januari dvs. firandet av trettondagen (Epifania) och de tre vise männens ankomst, här påkallad av de tre kungarna – är också värt att hålla i minnet. Före festen hade kejsaren och hans son dessutom besökt relikerna av Herrens passion i Saint Chapelle. Tyerman (2019) s. 394.

saltkaren, är omisskännligt presenterad som värd. Med sina kungliga djupblå kläder prydda med gyllene *fleurs-de-lis* upplöses han i den matchande gobelängen på väggarna. Han förkroppsligar denna plats av gästfrihet samtidigt som platsen och väggarna införlivar honom. Med såväl symboliska som höviska medel visar kungen sin överlägsenhet gentemot sina gäster och den sal de alla befinner sig i. Ungefär på samma sätt som korsfararna år 1099, och skådespelarna framför honom, fick sina fiender att underkasta sig genom militärt våld. Så begripliggör målaren de symboliska och bildliga spänningarna i den parisiska festen, och hur han ville att publiken skulle uppfatta dem – själva kröniketexten samspelar dock inte alls med den liknelsen.⁶ Det verkar alltså röra sig om en av de saker som konsten vet om *hospitalitas* som var svår att uttrycka i ord⁷

Gästbud som en strid, krigföringsverktyg som medel för gästfrihet – *hospitalitas* som sömlöst övergår i *hostilitas*. Det är en udda idé och en något störande liknelse.⁸ Det är för att gästfrihet gärna ses som den raka motsatsen till fientlighet. Att ta emot gäster och främlingar var inte bara en central kristen dygd utan också ett sätt att skapa god stämning och stifta fred. Den moderna formuleringen av den paradox som bilden uttrycker kommer från filosofen Jacques Derrida. För att peka på tvetydiga och förrädiska aspekter av gästfrihet slog han ihop orden *hostility* och *hospitality* och myntade begreppet *hostipitality*.⁹ Även andra har påpekat att etymologiskt sett är de latinska orden *hostilitas* och *hospitalitas*, liksom fiender (*hostes*), gäster/främlingar (*hostes*) och värdar (*hospes*), tätt sammanbundna. Detta gäller inte bara för latin utan även för en rad andra språk.¹⁰

Under medeltiden rådde en positiv syn på gästfrihet som kulturellt klister och samhällskitt. Men den paradoxala idén som stod i motsats

6. Roland Delachenal (red.), *Les grandes Chroniques de France: Chronique des règnes de Jean II et de Charles V* (Paris 1916) vol. 2, s. 238–242; Bullough (1974) s. 97–102, 119–120; Christina Normore, *A Feast for the Eyes: Art, Performance, and the Late Medieval Banquet* (Chicago 2015) s. 13–15.

7. Stefan Jonsson, *Den otyglade skönheten. 5 saker som konsten vet om demokratin* (Stockholm 2022) s. 9, 75; Bernhard Jussen, *Das Geschenk des Orest: Eine Geschichte des nachrömischen Europa 526–1535* (München 2023) s. 16–20.

8. Caroline Walker Bynum, *Dissimilar Similitudes: Devotional Objects in Late Medieval Europe* (Brooklyn, NY 2020).

9. Jacques Derrida, "Hostipitality", *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 5 (2000) s. 3–18.

10. Émile Benveniste, *Dictionary of Indo-European Concepts and Society*, övers. Elizabeth Palmer (Chicago 2016) s. 61–73.

till de allmänt affirmativa föreställningarna om gästfrihet som Derrida talar om var inte helt okänd. Idén formulerades dock aldrig så klart och explicit som av den moderne franske filosofen. I stället dök den upp i små glimtar, märkliga associationer och udda liknelser, så som vi ser här. Metaforer och jämförelser mellan objekt och medel för krigföring, gästfrihet och frikostighet gav alltså sporadiskt upphov till tvetydiga föreställningar och gränsöverskridande förbindelser mellan de till synes skilda områdena fest och krigföring. Och det är just de associativa anmärkningarnas slentrianmässiga karaktär som gör dem mest avslöjande för gästfrihetens skuggsida.

För att placera både bilden och *hostipitality*-paradoxen i ett bredare perspektiv hämtar jag ytterligare ett exempel. Också detta illustrerar ett tidstypiskt tankesätt som likställer en fientlig handling med en gästvänlig gest. Det är en slagscen där den norska kungens Sigurd Jerusalemfarens (r. 1103–1130) trupper strider mot hedniska eller kanske muslimska pirater på ön Formentera i Balearerna år 1110. Slaget var en del av Sigurds pilgrimsfärd – eller kvasi-korståg – till Jerusalem (*Jórsalaferð*, 1108–1111), en resa som kantades av militära bedrifter från den norska elitstyrkan. Striden vid Formentera är särskilt minnesvärd tack vare sin spektakulära form. Alla norska kungasagor (de anonyma *Fagrskinna* och *Morkinskinna* samt Snorre Sturlusons *Heimskringla*, alla skrivna på 1220–1230-talen) skildrar händelseförloppet på ett liknande sätt. När nordmännen anlände till ön fick de veta att piraterna bodde i en otillgänglig grotta i en klippvägg, vars ingång omgärdades av en stenmur. Kung Sigurd kunde inte nå grottan underifrån och beordrade sina män att dra sina skepp till toppen av klippan ovanför ingången till grottan och fästa dem med linor så att de kunde hissas ner. Sigurds trupper kom uppifrån och lät pilar regna över hedningarna. När försvararna retirerade djupare in i grottan satte angriparna eld på den för att röka ut fienden. Några av de hedniska piraterna brändes ihjäl medan andra kämpade mot nordmännen. Till slut dödades de alla och nordmännen fick ett ofattbart byte.¹¹

Det är scenen när piraterna kommer ut ur den brinnande grottan som utlöser metaforen i frågan. Märkligt nog förekommer tankefiguren bara i en av de tre berättelser vi har till vårt förfogande. Det visar vikten av att studera dessa bakgrundstexter, och på nära håll följa hur en meta-

11. Ármann Jakobsson, "Image is Everything: The *Morkinskinna* Account of King Sigurðr of Norway's Journey to the Holy Land", *Parergon* 30 (2013) s. 121–140.

for blir till, för att fånga in den idé som *hospitality* utgör. *Fagrskinna*, till exempel, berättar bara att "elden blev så stor att alla hedniska män brändes där, utom de som dukade under för de kristnas vapen".¹² Snorres *Heimskringla* är ungefär lika rak på sak.¹³ *Morkinskinna* bjuder dock på en oväntad retorisk vändning: "hedningarna övervägde sina val. Några dog inomhus, och några gick ut för att testa gästfriheten hos de norska vapnen [bokstavligen: "de tog/fick logi/gästning av nordmännens vapen"]. Alla blev antingen dödade eller brända."¹⁴

Återigen: vapen som redskap för att erbjuda gästfrihet. I *Morkinskinna* innebär metaforen dock först och främst ett häpnadsväckande rollbyte. De anländande norrmen framställs som värddar från vilka piraterna i grottan brutalt tvingas ta emot gästfrihet. De senare degraderas så att säga till gäster som mördas i sitt eget hem, vilket automatiskt upphöjer de invaderande nordmännen till platsens och situationens herrar. Med andra ord, scenen på Formentera visar att gästfriheten ibland bara är en fortsättning på kriget men med andra medel. Samma konceptuella grepp syns i scenen från Paris. Både den litterära och den bildliga metaforen betecknar förhållandet mellan extrem fiendlighet och krigföring, och presenterar det som en gränsöverskridande inversion av gästfrihet. Den 6 januari 1378, när framtiden fortfarande var öppen, påmindes kungarna om en rad blodiga gästbad i Jerusalem när de planerade nästa.

12. Bjarni Einarsson (red.), *Fagrskinna*, i *Ágrip af Nóregskonunga sögum: Fagrskinna – Nóregs konunga tal* (Reykjavik 1985) kap. 86, s. 317: "Varð þá så eldr svá mikill, at allt heiðinna manna þá brann, nema þat er upp gekk á vápn kristinna manna."

13. Snorri Sturluson, "Magnússoða saga", i Snorri Sturluson, *Heimskringla*, red. Bjarni Aðalbjarnarson (Reykjavik 1941) vol. 3, kap. 6, s. 245; Snorre Sturlasson, *Nordiska kungasagor. III: Från Magnus den gode till Magnus Erlingsson*, övers. Karl G. Johansson (Göteborg 2018) s. 193–194.

14. Ármann Jakobsson & Þórður Ingi Guðjónsson (red.), *Morkinskinna* (Reykjavik 2011) vol. 2, kap. 65, s. 82: "Nú ætla heiðingjar sinn kost, er eldr ok reykr soekir at þeim, ok létu þar sumir lífit inni. Sumir gengu út ok tóku gisting á vápnum Norðmanna, ok var þar allt fólk drepit eða brennt."