

## II. Niderlandyzacja w sztuce europejskiej 1430–1500

Jako się rzekło, sieć powiązań sztuki niderlandzkiej ze sztuką europejską tej epoki została już niezłe rozpoznana przez badaczy. Wygląda na dość spójną, choć pewnie wciąż są w niej luki. „Tkaczami” owej sieci albo „kartografami” mapy byli liczni zasłużeni uczeni. Michael Rohlmann<sup>9</sup> i Paula Nuttall<sup>10</sup> zajęli się wpływem mistrzów niderlandzkich w środowisku florenckim; ostatnio temat ten został podsumowany w wielkiej wystawie *Firenze e gli antichi Paesi Bassi 1430–1530*, którą zorganizował Bert W. Meijer w 2008 roku we Florencji<sup>11</sup>. Relacje artystyczne Wenecji i północnej Europy były tematem doniosłej wystawy *Renaissance Venice and the North* w Palazzo Grassi w Wenecji z 1999 roku<sup>12</sup>, zaś w kolejnych monograficznych wystawach i opracowaniach malarzy włoskiego quattro- i cinquecenta – Antonella da Messina, Giovanniego Belliniego, Cimy da Conegliano i innych – przewijał się stale wątek zależności od wzorów flamandzkich<sup>13</sup>. Szerzej, oddziaływanie Niderlandczyków na całe Południe – Włochy, Iberię, Francję – przedstawiła słynna wystawa w Brugii z roku 2002, *De eeuw van Van Eyck: De Vlaamse primitieven en het Zuiden, 1430–1530*, której głównym autorem był Till-Holger Borchert<sup>14</sup>. On też, wraz z grupą współpracowników, nakreślił w kolejnej wystawie brugejskiej, z 2010–2011 roku, *Van Eyck tot Dürer: De Vlaamse primitieven & Centraal-Europa 1430–1530*, panoramę relacji między sztuką niderlandzką a Europą Środkową (obszarami niemieckimi) i Środkowo-Wschodnią (Polską, Czechami, Słowacją, Węgrami)<sup>15</sup>. Relację między wpływami niderlandzkimi a włoskimi we Francji ukazywała wystawa *France 1500. Entre Moyen-Âge et Renaissance*, zorganizowana w Paryżu w 2010–2011 roku, pod kierunkiem Elisabeth Taburet-Delahaye, Geneviève Bresc-Bautier i Thierry’ego Crépin-Leblonda<sup>16</sup>, a wcześniej, w roku 2003, temat ten w węższym zakresie ujęła wystawa twórczości Jeana Fouqueta i jego kręgu, opracowana w Bibliothèque Nationale de France w Paryżu pod kierunkiem François Avrila<sup>17</sup>. Dla badań nad malarstwem hiszpańskim fundamentalnym dziełem stał się katalog wystawy *La pintura gòtica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo i la seva època*, która miała miejsce w Barcelonie i Bilbao w 2003

roku, z inicjatywy i pod kierownictwem naukowym Francesca Ruiz i Quesady<sup>18</sup>.

W tym stanie badań zarysowały się wyraźnie drogi promieniowania sztuki niderlandzkiej na Europę. Były nimi: wędrówki warsztatów i podróże artystów, transfer sztuki, pielgrzymki i podróże dyplomatyczne oraz wymiana między dworami połączonymi koneksjami dynastycznymi i rodowymi, kontakty gospodarcze i kulturalne miast, handel w ramach Hanzy i włoskich sieci bankierskich, rozwój rynków sztuki w obrębie transnarodowego handlu europejskiego<sup>19</sup>. Pośród tych problemów szczególnego omówienia wymaga kategoria „artysty wędrownego” i podróży artystów, czyli mobilności twórców, a także roli dworów i miast w tym zjawisku.

## II.1. Drogi promieniowania sztuki niderlandzkiej w Europie

### II.1.1. Podróżujące warsztaty i artyści w podróżach. Mit wędrownego artysty. Transfer sztuki między dworami. Pielgrzymki i podróże dyplomatyczne

Podróże mistrzów i mobilność ich warsztatów zostały w literaturze naukowej i popularnonaukowej uczynione czynnikiem sprawczym wszelkiej wymiany artystycznej. Posługujemy się chętnie kategorią wędrownego artysty. Mówimy o wędrownych artystach i warsztatach tak, jakby przemieszczanie się od dworu do dworu, od miasta do miasta, od kraju do kraju było ich świadomą strategią działania, życiowym wyborem. To wielka przesada i błąd w interpretowaniu okoliczności historycznych. Niczego takiego jak *Wanderkünstler* nie było, a w każdym razie nie było powszechnym zjawiskiem. Artyści, owszem, podróżowali albo zmieniali miejsca stałego pobytu, co zresztą jest dwiema odrębnymi sprawami: okazjonalne podróżowanie w określonych celach i rzekomy status wędrownego mistrza, objeżdżającego różne ośrodki patronatu i zleceniodawstwa. Tryb życia objazdowego, przemieszczania się od miasta do miasta i od dworu do dworu z przygotowaną wcześniej ofertą, która zadowolili by miała określonych odbiorców, realizowany będzie dopiero na przełomie XVI i XVII wieku przez Hansa Vredemana de Vriesa. Mobilność piętastowiecznych artystów i warsztatów jest przesadnym mitem<sup>20</sup>.

Podstawowym motorem zmian miejsca pobytu artystów było znalezienie stałego miejsca osiedlenia się i zatrudnienia, dającego w miarę stałe dochody. Poszukiwano źródła zleceń i zarobków, które pozwoliłoby twórcom osiąść w danym mieście czy na dworze. Nie myślano kategorii



ciągłej wędrówki, podróży, peregrynacji od miejsca do miejsca. Przeciwnie, szukano stabilności. Już średniowieczne strzechy (łóże) budowano-dekoratorskie zakładały istnienie stałej ich siedziby w miejscu wznoszenia budowli, do której je zatrudniono, a dopiero jej ukończenie wymuszało przeniesienie się na nowe miejsce<sup>21</sup>. Świadczy o tym szlak działalności kolejnych, pączkujących jedna z drugiej, strzech Parlerów w XIV wieku: Schwäbisch Gmünd z kościołem św. Krzyża Heinricha Parlera z Kolonii [il. 84]; Norymberga z kościołem Mariackim, budowanym przez bliżej nieokreślony warsztat parlerowski [il. 85]; Augsburg z chórem katedry, rozpoczętym prawdopodobnie przez ten sam warsztat [il. 86]; Ulm z głównym kościołem miejskim (*Münster*), który rozpoczął inny Heinrich, a po nim wznosili go Michael i Heinrich Młodszy Parlerowie (zwani Parlerami z Ulm) [il. 87]; Bazylea z katedrą i Fryburg Bryzgowijski z farą miejską – oboma wznoszonymi przez Johanna, syna Heinricha Parlera z Gmünd [il. 88–89]; Praga z chórem katedry i kaplicą Wszystkich Świętych na Hradczanach oraz czeski Kolin z kościołem św. Bartłomieja – budowanymi kierowanymi przez Petera Parlera, syna Heinricha z Gmünd [il. 90–91]; Wiedeń z kolegiatą św. Szczepana (Stefana Diakona; obecnie katedra), której wieżę stawiali synowie Petera Parlera [il. 92]; Strasburg z fasadą katedry, przy której pracował Michael z Fry-

84. Heinrich Parler, chór kościoła Krzyża Świętego (Heilig-Kreuz-Münster) w Schwäbisch-Gmünd, 1351–1381; widok zewnętrzny i wnętrze (sklepienie 1491–1516)



85. Nieokreślony warsztat parlerowski, kościół NPM (Frauenkirche) w Norymberdze, ok. 1350 – ok. 1358

burga (domniemany syna Johanna Parlera z Gmünd, uznawany też ostatnio, w równie domniemany sposób, za syna Heinricha z Kolonii i brata Petera z Pragi, choć równie dobrze nie musiał być wcale spokrewniony z Parlerami) [il. 93]. Do tego wyliczenia dodać trzeba jeszcze Ratzbonę z katedrą św. Piotra, w której, w portyku zachodnim, znajduje się kamienna płyta, zwana *Parlerstein*, ukazująca gmerk rodziny Parlerów. Jakkolwiek by nie rekonstruować dróg promieniowania architektury parlerowskiej oraz sekwencji członków rodu w roli budowniczych kolejnych wielkich kościołów, nie ma wątpliwości, że „parlerowskie strzechy” nie były wcale przedsiębiorstwami wędrownymi, lecz, przeciwnie, osiadłymi na określonych placach budowy.



Na pewno nie można mówić o malarzach, przybywających do Brugii z innych miejscowości, że byli artystami wędrownymi. Owszem, to fakt, że niemal wszyscy ważni twórcy brugijscy pochodzili spoza tego miasta: Jan van Eyck, urodzony w okolicach Liège i Maastricht, osiadł tu w 1432 roku, po pobycie na dworze hrabiów Holandii w Hadze; Petrus Christus z Baerle w Holandii przyjął tu obywatelstwo w 1444; Hans Memling urodził się w nadreńskim Seligenstadt, a brugijczykiem został w 1465 roku; Gerard David, obywatel od 1484, pochodził z Oudewater pod Haarlemem; Jan Provoost, obywatel od 1494, pracował wcześniej w Valenciennes, a wywodził się z Mons (Bergen) w Hainaut; aż z dalekiej Lombardii przyjechał w 1518 roku Ambrosius Benson. Przybywali tu też malarze z Niemiec: Hugo Noben z Akwizgranu, Jan van Heppendorp i Nikolaas van Keersbeck z Kolonii, Willem van Varwere z Wesel. Masowy napływ zagranicznych rękodzielników do flamandzkiej Brugii wynikał z tego, że była ona atrakcyjnym ośrodkiem handlu towarami luksusowymi, a w tym obrazami i różnymi wytworami sztuki. I nęciła obcych rzemieślników szansą na stałe zarobki, dlatego tak chętnie tu ścigali – z myślą o stałym osiedleniu się i trwaniu tu aż po koniec życia. Na tej samej zasadzie przyciągały malarzy, rzeźbiarzy i iluminatorów w XV i początkach XVI wieku inne prężne gospodarczo metropolie

86. Heinrich i Peter Parlerowie, Augsburg, chór katedry (Der Hohe Dom), 1356–1431



87. Heinrich, Michael i Heinrich Młodszy Parlerowie (zwani Parlerami z Ulm), główny kościół miejski (*Münster*) w Ulm, od 1377; stan z 1887 i obecny



88. Johann Parler z Gmünd, katedra w Bazylei, fasada ok. 1363, wieże 1414–1500

i ważne ośrodki administracyjne: Bruksela i Antwerpia, Kolonia i Paryż, Wenecja, Florencja i Neapol, Walencja i Barcelona, Norymberga i Augsburg, Kraków i Gdańsk.

Mobilność dotyczyła głównie czeladników – *valets, compagnons, gezellen, cnapen, journeymen* – czyli pomocników warsztatowych, asystentów mistrza. Z natury swej pozycji zawodowej szukali oni warsztatu, w którym mogliby zapaść korzenie i zyskać status cechowego mistrza. Tworzyli masę ludzką pozostającą w ruchu, przemieszczającą się między ośrodkami i warsztatami. Wykształceni w jednym warsztacie jako uczniowie – *jongen, apprentis, Malerknaben* – przechodzili do innego na dalszą naukę i do pracy w roli pomocników (o systemie organizacji cechowo-warsztatowej pisałem w tomie I, rozdz. VIII.3). Tam – po okresie asystentury (czeladnictwa), wcale zresztą nieuregulowanym przepisami cechowymi (w przeciwieństwie do okresu terminowania) – albo zyskiwali status wyzwolonego mistrza cechowego, albo, w bardzo wielu przypadkach, pozostawali pomocnikami do końca życia, tworząc liczną



89. Johann Parler z Gmünd, fara we Fryburgu Bryzgowijskim, od 1354; pocztówka z 1895 oraz współczesny widok wnętrza chóru

grupę podnajmowanych pracowników, kompletnie niekontrolowanych przez cechy.

Ten fakt obrósł w legendy i konfabulacje. Historycy sztuki wytworzyli instytucję rzekomo obowiązkowej „wędrowki czeladniczej”, której jako takiej właściwie nie było. Nie była wpisana w regulacje i procedury cechowe. Owszem, niektórzy czeladnicy, w poszukiwaniu stałego zatrudnienia oraz pozyskania pozycji mistrza w danym cechu, wędrowali czasem między miastami, ale ich celem nie było wędrowanie samo w sobie, ani wędrowka dla poznania stylistyk mistrzów, jakowaś „edukacyjna podróż”. Nic takiego nie było powszechnym zwyczajem. Albrecht Dürer, podróżujący do Kolmaru i Górnej Nadrenii dla poznania Martina



90. Peter Parler, sklepienie chóru katedry św. Wita w Pradze, 1385

Schongauera (jak wiadomo, bezskutecznie, gdyż ten już zmarł), stanowi wyjątek. Inni zmieniali miejsca pobytu, po prostu szukając wykształcenia i przyszłego zatrudnienia.

Wyzwoleni mistrzowie w zasadzie nie potrzebowali podróżować. Zmieniali miejsce stałej działalności tylko rzadko, pod wpływem określonych okoliczności. Jan van Eyck przeniósł się z Hagi do Brugii tylko dlatego, że jego dotychczasowy protektor, hrabia Holandii, Zelandii i Hainaut, książę Jan Bawarski (Wittelsbach) zmarł w 1425 roku i malarz musiał szukać sobie nowego opiekuna; a szczęśliwie znalazł patrona jeszcze potężniejszego – księcia burgundzkiego, Filipa Dobrego. Ten zresztą, trzymając go w Brugii, jednej z siedzib dworu, wysyłał go ze zleceniami do





91. Peter Parler, kościół św. Bartłomieja w Kolinie, Czechy, chór: ok. 1360–1378



92. Katedra św. Szczepana w Wiedniu (Stephansdom), wieże – warsztat Parlerów; wieża południowa, 1396–1433



93. Michael z Fryburga (1383–1388), fasada katedry w Strasburgu



94. Według Jana van Eycka, *Portret Izabeli Portugalskiej* (1428–1429), rysunek z XVII wieku, kolekcja prywatna

Lille, głównej wtedy stolicy księstwa, gdzie van Eyck przebywał kilka lat (1425–1428). Obarczany był w tym czasie zadaniami szczególnymi, Filip wysłał go bowiem jako malarza i swego emisariusza w liczne podróże. W latach 1425–1427 wyekspediował go w „sekretne” wyprawy dyplomatyczne oraz na pielgrzymkę, zapewne pielgrzymkę zastępczą za księcia – może do Rzymu, a może do Ziemi Świętej, a jeśli tam, to pewnie w celu „wywiadowczym”, dla przygotowania map przydatnych w planowanej, a nigdy niedoszedłej do skutku wyprawy krzyżowej przeciwko Turkom. Potem zlecił van Eyckowi uczestnictwo w misji dyplomatycznej do Portugalii i Hiszpanii (1428–1429), skąd ten miał przywieźć portrety przysłej żony, królowej Izabeli Portugalskiej [il. 94] (zob. tom II, rozdz. VIII.2)<sup>22</sup>. Okres 1425–1430 był czasem dużej mobilności van Eycka, powodowanej zleceniami książęcymi, potem zapewne kursował między Brugią a Gandawą z racji kończenia prac nad *Poliptykiem Gandawskim*. Dopiero w 1432 roku osiadł na stałe w Brugii i ze źródeł wynika, że nie ruszał się już stąd do swej śmierci w 1441 roku.

Wielu znanych artystów przenosiło się z miasta do miasta, zyskawszy szczególnie prestiżowe zlecenie na dzieło, wymagające wieloletniej pracy, i zostawało w nowym ośrodku na dłużej, czasem na stałe. Jacques Daret porzucił Tournai na wiele lat (1433–1457), by pracować w Arras dla opata klasztoru Saint-Vaast, Jeana du Clercq, choć utrzymał równoległą działalność swego rodzimego warsztatu w Tournai (zob. tom I, rozdz. VIII.3.4). Rogier van der Weyden opuścił Tournai na rzecz Brukseli dla wykonania tam *Tablic Sprawiedliwości Trajana i Herkinbalda* w ratuszu (1435 – po 1441), a Dirk Bouts wyjechał z Haarlemu do Leuven, zatrudniony do malowania *Ołtarza Sądu Ostatecznego* (1464–1468), a potem *Tablic Sprawiedliwości cesarza Ottona III* (od 1473) [zob. tom I, rozdz. VIII.3.1]. Veit Stoss (Wit Stosz, Stwosz) z Norymbergi pojawił się w Krakowie w 1477 roku, sprowadzony dla wykonania *Ołtarza Mariackiego* przez tamtejszą gminę niemiecką.



95. Lluís Allynbrood, *Tryptyk Pasji* z klasztoru Encarnación w Walencji, ok. 1445, Madryt, Museo del Prado