

I. Temat

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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