

RECENZJE I OMÓWIENIA

Milena BARTLOVÁ, *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460*, Argo, Praha 2001, 494 s., il. kol. 17, cz.-b. 151.

Badacze zajmujący się sztuką średnio-wieczną Europy Środkowej czekają niecierpliwie na nowe, przekrojowe ujęcie dziejów malarstwa gotyckiego w Czechach, które mogłoby zastąpić pomnikowy korpus opracowany ponad pół wieku temu przez Antona Matejčka¹. Zadanie to może spełnić, choć tylko do pewnego stopnia, nowa książka Mileny Bartlovéj poświęcona malarstwu tablicowemu w Czechach i na Morawach w latach 1400–1460. Jak podkreśliła sama Autorka, jednym z impulsów do pracy był dla niej projekt korpusu gotyckiego malarstwa tablicowego, podjęty w środowisku czeskich historyków sztuki pod kierownictwem Jaromíra Homolki w r. 1997 (s. 12–13). Innym bodźcem stały się przygotowania do wystawy *Od gotiky k renesanci: výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550* (Brno, Oł-

muniec, Opawa 1999), która zaowocowała czterotomowym katalogiem, obszernym zbiorem materiałów z konferencji naukowej, a także ekspozycjami w Brukseli i Rzymie. W ramach tego projektu, Milena Bartlová podjęła się opracowania dzieła kluczowego dla malarstwa 1 połowy w. XV – tak zwanego ołtarza z Rajhradu, podzielonego dziś pomiędzy Galerię Narodową w Pradze i Galerię Morawską w Brnie².

Autorka pracująca równocześnie na uniwersytetach w Pradze i Brnie, łączy zainteresowania historią sztuki, historią i metodologią nauk humanistycznych, co w istotnym stopniu zaważyło na konstrukcji książki³. Można przypuszczać, że to właśnie pasje metodologiczne skłoniły Badaczkę do zajęcia się twórczością artystyczną w 1 połowie w. XV, okresie, który: „obnaża nie tylko granice, ale i zasadnicze słabości analityczno-formalnej historii sztuki” (s. 28). Obok omawianej tu książki, świadczy o tym wydana w r. 2004 monografia rzeźbiarskiego warsztatu Mistrza Tyńskiej

¹ A. Matějček, *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350–1450*, Praha 1938; tenże, *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350–1450*, Praha 1950.

² M. Bartlová, *Oltář Nalezení sv. Kříže z Olomouce (Rajhradský oltář)*, w: *Od gotiky k renesanci: výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550*, t. 3: *Olomoucko*, red. I. Hlobil, M. Perůtka, Olomouc 1999, s. 430–435, kat. nr 338–343; tejże, *La Décollation de saint Jacques, L'invention et le Miracle de la Vraie Croix*, w: *L'art gothique tardif en Bohême, Moravie et Silésie 1400–1550*, Bruxelles 1999, kat. 4, 5, s. 102–105; tejże, *The Master of the Olomouc Altarpiece, Altarpiece of the Rediscovery of the True Cross from Olomouc (the Rajhrad Altarpiece), around 1450*, w: *The Last Flowers of the Middle Ages. From Gothic to the Renaissance in Moravia and Silesia*, red. I. Hlobil, Olomouc 2000, s. 150–152, kat. 32–38.

³ O zainteresowaniach metodologicznych Autorki świadczy m.in. edycja materiałów z pierwszego kongresu czeskich historyków sztuki: *Dějiny umění v České společnosti: otázky, problémy, výzvy. Příspěvky přednesené na Prvním sjezdu českých historiků umění*, red. M. Bartlová, Praha 2004.

Kalwarii⁴. W Europie Środkowej czasy po r. 1400 miały znaczenie wyjątkowe, wówczas bowiem narodził się ruch husycki oskarżony o skrajnie negatywny stosunek do dzieł sztuki. W czasach, kiedy rozwijał się późny gotyk, rozdarte walkami Czechy wkroczyły w „okres rozkładu i upadku”; takie przynajmniej jest zdanie większości badaczy (s. 29). Nic dziwnego, że Bartlová rozpoczęła pracę od nakreślenia sytuacji politycznej i religijnej na interesującym ją terytorium.

Późna faza stylu pięknego trwała na ziemiach czeskich od początku aż po połowę w. XV, obejmując okres najbardziej intensywnej działalności zwolenników nauki Jana Husa. Ich ruch objął tereny całego Królestwa Czech, a centrami oporu pozostały tylko niektóre ośrodki Moraw: biskupi Ołomuniec i wielkie królewskie miasta: Brno, Iglawa i Znojmo, w których przeważał żywioł niemiecki (s. 36). Wbrew opiniom wielu badaczy, Autorka obawia się zrównywania kwestii politycznych i artystycznych, dowodząc, że „cezura roku 1420” nie miała tak istotnego znaczenia dla spraw produkcji dzieł sztuki. Przykładowo, na podstawie źródeł pisanych trudno dowieść, że wystąpienie husytów pociągnęło za sobą masową migrację artystów. Archiwalia dotyczące praskich malarzy w I poł. w. XV poświadczają trwałą konsolidację ich środowiska (s. 51). Kreśląc obraz tej grupy społecznej, Autorka ucieka się do porównań z wielkimi ośrodkami w Rzeszy, ale także z mniejszymi miastami w Europie Środkowej (m.in. z Krakowem, s. 54). Zabieg taki, choć zawsze niesie z sobą pewne niebezpieczeństwo, pozwala plastyczniej zarysować kwestie socjologiczne i uzupełnić braki, za które winę ponosi stan zachowania archiwaliów.

W dobie powszechnej popularności „estetyki recepcji”, istotne miejsce w badaniach musi zajmować osoba odbiorcy dzieła sztuki. W Czechach niedługo po r. 1400 przestały funkcjonować dwie grupy patronów – dwór królewski i wielkie klasztory, zasad-

nicza rola w procesach fundacyjnych przypadła więc wyższym warstwom społeczeństwa. Autorka sądzi, że typowy dla sztuki czeskiej dwóch pierwszych ćwierci w. XV konserwatyzm stylowy można wytłumaczyć historyzującym rysem orientacji politycznej nowych elit. W społeczeństwie żywe było poczucie straty i nostalgia za „starymi, dobrymi czasami” (s. 39–40, 50). Pewną rolę odgrywać mogła pamięć o Karolu IV, którego władza częstokroć legitymizowana była z pomocą środków o charakterze retrospektywnym. Jednym z kluczowych problemów pracy musiał stać się stosunek husytów do dzieł sztuki. Autorce bliskie jest stanowisko Karla Stejskala, który jako jedyny z czeskich badaczy trwał przy przekonaniu o istnieniu husyckiej sztuki (s. 45). Listę źródeł pisanych, potwierdzających istnienie specyficznie utrakwistycznej ikonografii, otwiera wzmianka z r. 1434 o ołtarzu w kościele św. Mikołaja na Małej Stranie w Pradze, na którym wyobrażony był Chrystus na krzyżu i kielich z hostią umoczoną we krwi Zbawiciela (s. 48). Istotną trudność w badaniach nad tym zagadnieniem, stanowi, rzecz jasna, stan zachowania dzieł, który Autorka szacuje na ok. 2–4% pierwotnego zasobu (s. 54).

Kolejna część książki dotyczy budowy dzieła sztuki: z jednej strony jako znaku czy też określonego przekazu semantycznego, a z drugiej jako materialnego artefaktu o określonych właściwościach technologicznych. Autorka słusznie wychodzi z założenia, że zagadnienia te przenikają się i nakładają na siebie, nie można ich więc rozdzielać. Śledząc pojawianie się i rozwój nowych zjawisk artystycznych, takich jak niderlandzki realizm czy kryptoportret, Bartlová bada też nowe sposoby użytkowania obrazu. Przykładem są rozważania o utrakwistycznych nastawach ołtarzowych, mieszczących pośrodku skrzynię do eksponowania monstrancji, adorowaną przez namalowane anioły i zamykaną również malowanymi skrzydłami (s. 69–70, 288–289). Szczególnie ciekawe

⁴ M. Bartlová, *Mistr Týnské kalvárie. Český sochař doby husitské*, Praha 2004.

są rozważania o funkcji pojedynczych obrazów o niewielkich rozmiarach, które ukazują Matkę Boską z Dzieciątkiem w ramach ozdobionych malowanymi wizerunkami świętych. Już dwadzieścia lat temu Autorka postarała się wywieść tradycję dekorowania ram z malarstwa książkowego (miniatura jako marginalna „glosa” do tekstu – s. 74, 211), rozpatrując problem w szerokim kontekście obrazów w ramach relikwiarzowych i figuralnie zdobionych ram ołtarzy przenośnych⁵. Czeskie obrazy maryjne wyróżnia malarskie opracowanie odwroci, które naśladuje fakturę kamienia. Bartlová uważa, że tablice te pełniły funkcję przenośnych nastaw ołtarzowych; w takim przypadku odwrócenie malowidła tylną częścią do wierznych byłoby tożsame z zamknięciem skrzydeł wielkiego retabulum szafowego⁶. Użycie dwustronnie malowanych obrazów byłoby uzasadnione w tych kościołach (szczególnie na terenie Pragi), które padły ofiarą wystąpień ikonoklastycznych i utraciły znaczną część nastaw ołtarzowych (m.in. s. 74–76, 233, 238). Odrębnym problemem jest geneza popularności czeskich wizerunków maryjnych (w dwóch typach: *Maria Regina* i *Maria Beata*), której źródeł Autorka doszukuje się w malowidłach sprowadzanych z Italii przez Karola IV. Kult tych „ikonomorficznymi obrazów” byłby potwierdzeniem historyzującej orientacji sztuki czeskiej początków w. XV (s. 77–79)⁷.

Program ikonograficzny większości czeskich obrazów maryjnych obejmuje niewielkie postacie aniołów, wytłoczone w złotej folii tła za pomocą techniki radełkowania. Bartlová w obszernym wywodzie poszukuje źródeł praskiego *opus punctorium* w tra-

dycjach sztuki dworskiej Paryża, porównując rolę i znaczenie tej techniki w dziejach malarstwa tablicowego do zdobień *en camaieu* w malarstwie książkowym. Wysoka jakość rytów jest – według Autorki – zasługą wyspecjalizowanych rzemieślników, którym malarze oddawali gotowe tablice w celu opracowania teł (s. 82–83, 218–219). Zwartą grupą obrazów dekorowanych w technice *opus punctorium* miałyby powstać w Pradze w stosunkowo niedługim czasie (s. 83–84). Ta część rozważań wydaje mi się dyskusyjna, albowiem opracowanie teł było, z technologicznego punktu widzenia, zadaniem łatwym. Zastosowanie złota (a często metali mniej szlachetnych z laserunkiem) było w pracowniach malarskich powszechne i nie wiadomo, aby pociągało za sobą konieczność zatrudnienia pozłotników. *Last but not least* charakter stylowy punktowanych dekoracji bliski jest dziełom malarskim, a nie rytom na wyrobach złotniczych. Tezę o jednoznacznie czeskiej genezie obrazów dekorowanych *opus punctorium* osłabia nieco użycie tej techniki w malarstwie małopolskim; jest ono poświadczone w cytowanym przez Bartlová tryptyku z domu Jana Matejki (s. 150), ale też przez nieznaną jej *Hodegetrię* z Jakubowic⁸.

Organizacja pracy warsztatów w średniowieczu pozwalała na płynną zmianę środków artystycznych (spotykany w zapiskach praskich zwrot *pictor et illuminator*, s. 92), dlatego Bartlová nie ograniczyła swoich rozważań do malarstwa tablicowego. Dzieła malarstwa miniaturowego są dla niej ważnym punktem odniesienia, gdyż ich datowanie (oparte często na źródłach pisanych), może dostarczyć materiał do budowy

⁵ M. Štefanová, *Figurálně zdobené rámy českých gotických obrazů*, „Umění” 35, 1985, s. 283–296.

⁶ O zagadnieniu tym, na przykładzie Madonny z Wyższego Brodu: M. Bartlová, *Madona vyšebrodská*, w: *900 let cisterciáckého řádu. Sborník z konference konané 28.–29. 9. 1998 w Břevnovském klášteře v Praze*, Praha 2000, s. 245–252.

⁷ Por. M. Bartlová, *Kramář's Madonna: an Unknown Painting of a Known Type*, „Bulletin of the National Gallery in Prague” 7–8, 1997–1998, s. 4–13, szczeg. s. 10.

⁸ J. Gadomski, *Imagines Beatae Mariae Virginis Gloriosae. Małopolski typ Hodegetrii z XV wieku*, „Folia Historiae Artium” 22, 1986, s. 31.

szkieletu chronologicznego rozprawy. Dzieła malarstwa ściennego mogą z kolei przynieść pewne wiadomości o wędrówkach artystycznych malarzy. Obecność mistrzów wykształconych w Pradze jest poświadczona m.in. w południowym Tyrolu, gdzie pracowali dla trydenckiego biskupa Jerzego z Lichtensteinu (1390–1419) i w Bawarii, gdzie ozdobili kaplicę Złotników przy kościele św. Anny w Augsburgu (1421–1425). Analiza dzieł rzeźby dostarcza materiał porównawczy dla najważniejszych zjawisk stylowych w malarstwie tablicowym. Przykładem wczesnej recepcji niderlandzkiego realizmu jest kamienna grupa *Modlitwy w Ogroju* w kościele św. Maurycego w Ołomuńcu (s. 103–105), datowana przez Ivo Hlobila na lata trzydzieste, a przez Bartlovą na lata czterdzieste w. XV⁹.

W r. 1933 Jaromír Pečírka użył określenia styl piękny, pisząc o grupie rzeźbionych figur Marii z około r. 1400. Pięć lat później Anton Matějček w przedmowie do pierwszego wydania swojego korpusu, objął tym terminem także dzieła malarstwa tablicowego¹⁰. W średniowiecznych tekstach z przełomu w. XIV i XV wielokrotnie używane były terminy *suavitas*, *dulcedo* i *pulchritudo* w odniesieniu do dzieł sztuki (s. 113). Pomimo to sublimacja wartości estetycznych, którą dostrzegamy w pracach czeskich artystów ok. r. 1400, wciąż pozostaje trudnym do wyjaśnienia problemem badawczym. Szeroki wpływ nowej formuły stylowej na kraje ościenne Czech wynikał z wędrówek artystów, którzy w dobie husyckiej utracili stałych zleceniodawców, a istotną rolę odgrywało nasilenie eksportu. W początkach w. XV Praga stała się wielkim ośrodkiem produkcji rzeźbiarskich wyobrażeń *Piety*; *Trau-*

rige Marienbilder von Prag produkowane na masową skalę wędrowały wówczas do krajów Europy Zachodniej, Środkowej, a nawet Italii (s. 126). Ważnym problemem badawczym jest wpływ sztuki czeskiej na produkcję artystyczną w krajach Europy Środkowej, a w szczególności domniemana obecność tam uciekinierów z Czech. Dziełem kluczowym dla wyjaśnienia wzajemnych związków sztuki Czech i Austrii jest ołtarz ze Znojma (Wiedeń, Österreichische Galerie Belvedere)¹¹, którego rzeźby Lothar Schultes złączył niedawno z Jakubem Kaschauerem¹². Osobowość tego wiedeńskiego artysty – kluczowa, lecz otoczona prawdziwą tajemnicą, zachęca badaczy do poszukiwań i stawiania kolejnych hipotez. Bartlová skłonna jest przyznać Kaschauerowi autorstwo wewnętrznych części malowanych skrzydeł ze Znojma, a dalej utożsamiać z Mistrzem ołtarza Fryderyka, anonimowym autorem retabulum z r. 1447, znajdującego się w północnej części chóru wiedeńskiej katedry św. Szczepana (s. 128–130). Kolejne dzieła obrazujące rozchodzenie się czeskiej tradycji stylu pięknego zostały przez Autorkę zestawione w układzie topograficznym (m.in. ołtarze z Beňadiku nad Hronem, Wielowci i Grudziądza).

Druga część książki zamknięta w całości w rozbudowanym rozdziale siódmym, zawiera zbiór monografii obrazów z 1. i 2. ćwierci w. XV (s. 158–399). Jest to *de facto* bardzo poszerzony katalog, w którym Autorka omówiła znane sobie dzieła, przyjmując prosty schemat publikacji: fotografia, podstawowe dane podane w formie skróconej (kursywą) i obszerna analiza malowidła. Układ katalogowy, który zawsze ułatwia korzystanie z książki, na ogół utrudnia jej sys-

⁹ Por. I. Hlobil, *Olivetská hora kostela sv. Mořice v Olomouci z třicátých let 15. století*, w: *Podzim středověku. Vyhranování geografických teritorií, městská kultura a procesy vzniku lokálních uměleckých škol ve střední Evropě 15. století. Sborník symposia*, Brno 2001, s. 45–51.

¹⁰ Zob. przyp. 1.

¹¹ Por. M. Bartlová, *Je Znojemský oltář rakouský, německý, český nebo moravský*, „Bulletin Moravské Galerie w Brně” 58–59, 2003, s. 140–147.

¹² L. Schultes, *Zur Herkunft und kunstgeschichtlichen Stellung des Znaimer Altars*, „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege” 42, 1988, s. 14–37, szczeg. s. 31–37.

tematyczną lekturę, a także pisanie recenzji, zwłaszcza gdy w hasłach zawarta została najistotniejsza część rozważań. Także w tym przypadku, w monografiach kolejnych tablic rozrzucone są ustalenia o zasadniczym znaczeniu, a ich systematyczne przytaczanie zagrażałoby prezentowanemu tu omówieniu chaosem.

Najważniejszą część katalogu tworzą monografie retabulum Krzyża Świętego zwanego Rajhradzkim i grupy dzieł, które wiążą się z nim warsztatowo (m.in. przez użycie farb z dużą ilością oleju i podobieństwo rysunków przygotowawczych). Są one podstawą i punktem wyjścia dla nowej chronologii malarstwa czeskiego w omawianym okresie. Bartlová przyjmuje, że nastawa z Rajhradu znajdowała się pierwotnie w kościele św. Maurycego w Ołomuńcu, a biorąc za podstawę fazy późnogotyckiej przebudowy tej świątyni, przesuwa datowanie tablic z czasów przed r. 1420 na połowę XV stulecia (s. 306–307). Tak sformułowane robocze przypuszczenie zostało poddane weryfikacji metodami badawczymi historii sztuki (s. 309). Styl obrazów, podobnie jak szereg rozwiązań ikonograficznych, a także domniemane kryptoportrety cesarza Albrechta II Habsburga i jego żony Elżbiety Luksemburskiej (s. 335–337), każą łączyć anonimowego twórcę malowideł ze środowiskiem wiedeńskim lat trzydziestych i czterdziestych w. XV. Pewne motywy przejął on z monachijskiej twórczości Gabriela Anglera, a rozwiązania o włoskiej genezie mogą być śladem podróży do Italii (s. 362–363). Wczesne datowanie, przyjmowane powszechnie w literaturze przedmiotu, Autorka tłumaczy skrajnym konserwatyzmem malarza mającym z pewnością mocne podstawy ideowe. Retro-

spektywna konwencja malowideł miała stanowić „pomost” pomiędzy nowymi i starymi czasami, legitymizować nowe elity i pokazywać, że Kościół utrakwistyczny jest pełnoprawną częścią Kościoła powszechnego (s. 364). Tendencje historyzujące stanowią według Bartlovej najważniejszy rys czeskiej sztuki pierwszej połowy w. XV, a ustąpiły dopiero po r. 1450, czego zwiastunem jest w pierwszym rzędzie twórczość rzeźbiarskiego warsztatu mistrza Kalwarii w kościele św. Bartłomieja w Pilźnie.

Równie frapujące wnioski płyną z poszukiwań atrybucyjnych Autorki. Próbuje Ona zbudować szereg grup warsztatowych, co wypada szczególnie przekonująco w przypadku cyklu tablic z kościoła kapucynów w Pradze. Wychodząc od ugruntowanej już w literaturze tezy o tożsamości ich mistrza z autorem wiedeńskiego portretu Zygmunta Luksemburczyka (Kunsthistorisches Museum), Bartlová łączy z tą pracownią dzieła tak znaczące, jak tablica z Doudleb i *Veraikon* z praskiej katedry (s. 177–202).

Poszukiwania w zakresie metodologii badań doprowadziły do kilku bardzo ciekawych rezultatów. Przykładowo, niezwykle wygładzenie powierzchni wizerunku Madonny z katedry św. Wita, Bartlová tłumaczy świadomym nawiązaniem do paryskich wyrobów złotniczych z około r. 1400 zdobionych emalią (s. 163)¹³. Z punktu widzenia polskiego czytelnika warto zwrócić uwagę na kilka szczegółów. Opublikowany niedawno po konserwacji obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem w Ostrawie wiązany jest ostrożnie ze środowiskiem krakowskim lub jego bezpośrednimi wpływami (s. 227–228)¹⁴. Tablica ta poszerza w istotny sposób kontekst badań nad rzeźbą Matki Boskiej

¹³ W podobny sposób niedawno zinterpretowano produkowane w Paryżu niewielkie obrazy tablicowe o przeznaczeniu dewocyjnym: P. Lorentz, *Des tableaux de peinture comme les tableaux d'orfèvrerie, w: Paris 1400 les arts sous Charles VI*, Paris musée du Louvre 22 mars–12 juillet 2004, Paris 2004, s. 194–195.

¹⁴ Por. też: L. Dědková, *Obraz Madony ze Slezské Ostravy*, „Zprávy památkové péče” 1997, z. 1, s. 9–14; *Od gotiky k renesanci: výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550*, t. 4: *Opava*, red. K. Chamonikola, Brno 1999, kat. 021 (oprac. L. Dědková); *The Last Flowers...* (przyp. 2), kat. 31 (oprac. L. Dědková).

z Kruźlowej. Gest, którym Maria bawi się piętą Jezusa, znany jest zaledwie z kilku średniowiecznych przedstawień; motyw ten stanowi zapewne uproszczenie takich rozwiązań, w których Matka Boska ukazuje wierzynym stopę Dzieciątka. Pomysł ten ma genezę bizantyńską, jednak popularność zdobył w sztuce włoskiej i czeskiej w połowie w. XIV. Rozwiązanie to nie doczekało się jak dotąd jednoznacznej interpretacji ikonograficznej. Około r. 1400 powraca ono z rzadka, zwłaszcza w malarstwie: w czeskim obrazie *Matki Boskiej z Dzieciątkiem* z katedry w Augsburgu (Augsburg, Staatsgalerie, inv. L 1053)¹⁵, a przede wszystkim w dyptyku z Wilton (Londyn, National Gallery), świetnej fundacji króla Anglii Ryszarda II i jego żony Anny, córki Karola IV Luksemburskiego. Według Dillian Gordon królowa Anna mogła być w posiadaniu czeskiej *Pięknej Madonny*, która stała się wzorem dla malarza pracującego w Londynie¹⁶.

Tablica ze *Zmartwychwstaniem* w nastawie z Ołomuńca zwraca uwagę zaakcentowaniem cesarskiej godności Chrystusa; na głowie Zbawiciela znajduje się korona zamknięta, a anioły trzymają w dłoniach insygnia władzy (s. 330–332). Bartlová podnosi wyjątkowość takiego rozwiązania i przytacza jedyne znane sobie przedstawienie *Bügelkrone* w scenie *Zmartwychwstania*: wykonany w Erfurcie tryptyk z Arnstadt (ok. 1420). W Polsce możemy wskazać istotne ogniwo w tym niezwykłym łańcuchu – malowidło ściennie w kościele w Koziegłowach (zapewne lata siedemdziesiąte w. XV), gdzie Chrystus w scenie *Zmartwychwstania* nosi koronę królewską¹⁷.

Nowa publikacja Mileny Bartlovej wywoła z pewnością ferment w środowisku me-

diewistów. Myślę, że spora część badaczy może mieć trudności z przyjęciem zaproponowanych korektur w datowaniu najważniejszych czeskich malowideł pierwszej połowy w. XV. Choć hipotezy zawarte w książce są śmiałe, to argumentacja Autorki wydaje się prawidłowa, a porównania dzieł sztuki bardzo przekonujące. Wbrew zastrzeżeniom wyrażonym na początku pracy Badaczka dowodzi, że w tradycyjnej metodzie genetyczno-formalnej tkwią nadal wielkie możliwości, trzeba tylko podejść do dzieła sztuki z odpowiednią subtelnością. Tu jednak trzeba postawić pewien zarzut; weryfikacja ustaleń Bartlovej przychodzi z trudem z powodu niskiej jakości materiału ilustracyjnego. Strona edytorska książki pozostawia niedosyt, którego nie może zniweczyć nawet kolorowa wkładka. Spotykamy się tutaj z wyszukaną szatą graficzną (eleganckie wklejki, winietki, powtarzające się motywy z malarstwa gotyckiego w funkcji przerywników, porywająca okładka z obwolutą) i z małą, a w dodatku źle wydrukowanymi fotografiami obrazów. Pełen satysfakcji z lektury, marzę o drugim wydaniu książki (może w języku niemieckim?), przygotowanym na dobrym kredowym papierze, z kompletem dużych i czytelnych fotografii.

Marek WALCZAK

Urszula M. MAZURCZAK, *Miasto w pejzażu malarstwie XV wieku. Niderlandy*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2004, 294 s., 109 il. kol.

Dwadzieścia lat, które upłynęło od chwili ogłoszenia drukiem rozprawy doktorskiej Urszuli Mazurczak: *Zagadnienie czasu przedstawionego w obrazie na przykładzie malarstwa niderlandzkiego XV w.* (Lublin

¹⁵ Staatsgalerie Augsburg, *Städtische Kunstsammlungen*, Bd. 1: *Altdeutsche Gemälde, Katalog* (3. Auflage), München 1988, s. 230, il. 1.

¹⁶ D. Gordon, *Making and Meaning: The Wilton Diptych*, London 1993, s. 71–72; O. Pujmanová, *Portraits of Kings depicted as Magi in Bohemian Painting*, w: *The Regal Image of Richard II and the Wilton Diptych*, red. D. Gordon, L. Monnas, C. Elam, London 1997, s. 264.

¹⁷ B. Luranc, *Gotyckie malowidła ściennie w prezbiterium kościoła p.w. Bożego Ciała w Koziegłowach*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Jerzego Gadomskiego w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000, s. 36–38, il. 29, 99–103.