

# *Sztuka polska – sztuka w Polsce*

Wzajemne relacje pojęć „polskości” i „sztuki” są zawile i trudne do jednoznacznego określenia. W zależności od punktu widzenia można w równie uzasadniony sposób bronić tezy o wyjątkowej roli sztuki w naszych dziejach, jak też przeciwnej – o wrodzonym braku zainteresowania Polaków dla spraw artystycznych, a co za tym idzie – o zapóźnieniu i ubóstwie naszego dorobku w tej dziedzinie. Dążenie do całościowego rozwiązania wskazanego problemu wykracza poza ramy niniejszego szkicu. Zapewne byłoby zresztą nieuchronnie obciążone silnymi konotacjami ideologicznymi, nie rozjaśniającymi, ale zaciemniającymi obraz. Rozsądek nakazuje ograniczenie się do przedstawienia najważniejszych faktów i próby uporządkowania głównych pojęć. Wnioski wyciągnie sam Czytelnik na podstawie bogatego materiału zawartego w „Encyklopedii sztuki polskiej”.

Nie ulega wątpliwości, że ziemie zamieszkałe przez Polaków nie są kolebką sztuki europejskiej. Kiedy w krajach basenu Morza Śródziemnego kwitły wyrafinowane formy sztuki, potrzeby ideowe i estetyczne mieszkańców terenów dzisiejszej Polski wyrażały się w formach prostych, a przy tym realizowanych zazwyczaj w nietrwałym materiale. Nie było to specjalną przywarą naszych przodków. Podobnie działo się we wszystkich krajach na północ od Alp, które w organiczny kontakt z przebogatą kulturą śródziemnomorską wchodziły w miarę rozszerzania granic Imperium Rzymskiego, a następnie w miarę postępów chrystianizacji. *Limes romanum* nie objął nigdy ziem Polski, która do łacińskiej wspólnoty kulturowej dołączyła znacznie później niż kraje, z którymi lubimy się porównywać, jak Francja czy Niemcy. Kontakt wkraczających na widownię historii Polaków z centrami kulturowymi na południu i zachodzie pozostał nadal ograniczony przez warunki naturalne: usytuowanie kraju za łańcuchem Karpat, w całości w dorzeczach rzek płynących ku północy, przy słabym związku z morzem, które zapewniło szerokie wyjście na świat Skandynawom.

Jednocześnie zasoby kraju (podkreślana przez kronikarzy obfitość płodów rolnych, zwierzyny, drewna itd.) pozwalały na stosunkowo dostatnie bytowanie bez konieczności podejmowania na większą skalę uciążliwych i ryzykownych podbojów czy wypraw kupieckich. Właśnie w izolacji i możliwości prowadzenia niemal autarkicznej gospodarki, nie zaś w szczególnych cechach intelektu i charakteru naszych przodków prawdopodobnie leży przyczyna nie podlegającego dyskusji ubóstwa dziedzictwa artystycznego pierwszych wieków naszej historii. Wkrótce (w perspektywie długich procesów historycznych) kraj zaczął nadrabiać zapóźnienie. Przynajmniej od początku XIII wieku ziemie polskie, z ich potencjalnym bogactwem, stały się atrakcyjnym terenem dla kolonizacji z Zachodu, głównie z Niemiec. Wśród różnego rodzaju nowości cywilizacyjnych i technicznych przynoszonych przez owych przybyszów, najcenniejsza – z punktu widzenia przyszłego rozwoju sztuki – była jedna: model autonomicznej gminy (zwany w Polsce prawem magdeburskim), który pozwolił na szybki rozwój ośrodków miejskich.

Uzasadnijmy pokrótce tę tezę. Kultura Hellady i Rzymu rodziła się w niezliczonych miastach, a cywilizację miejską niosła na północ rzymska ekspansja. Był to konieczny warunek rozwoju, przez który miała przejść kultura zachodnioeuropejska, uważany przez nas (być może niezupełnie słusznie) za naturalny czy wręcz jedyny możliwy. O ile wielkie dzieła literackie czy filozoficzne mogą powstawać w izolacji, o tyle malarstwo, rzeźba i architektura są zjawiskami *par excellence* miejskimi. Dla ich rozwoju niezbędny jest splot warunków regulujących kwestie nauki i uprawiania zawodu, rynku zamówień i, co może najważniejsze, środowiska zapewniającego wymianę inspiracji oraz ocenę własnych i cudzych osiągnięć. Florencja, Rzym czy Paryż nie były centrami sztuki w przenośnym, ale w ściśle geograficznym znaczeniu. W ich obrębie grupowali się artyści i powstawały najwspanialsze dzieła. Otaczające te miasta tereny wiejskie były z punktu widzenia artystycznej kreacji równie bierne jak prowincja któregokolwiek z krajów peryferyjnych, w tym także Polski.

Brak wyżej opisanych warunków stanowił zasadniczą barierę dla rozwoju sztuki i skazywał potencjalne talenty na milczenie, a w najlepszym razie na prowincjonalną vegetację. Powstanie organizacji miejskiej przynosiło za to nowe

jakości. Pod koniec średniowiecza sztuka polska przeszła przez okres, w którym ramy jej uprawiania nie różniły się zasadniczo od zachodnioeuropejskich. Struktura prawno-społeczna polskich miast była wówczas w zasadzie identyczna jak w całej środkowej Europie, a przede wszystkim w krajach niemieckich. Sztuka, traktowana jak rzemiosło, była uprawiana w ramach organizacji cechowej, z jej hierarchicznym układem, drobiazgowymi przepisami regulującymi wszystkie sfery życia, systemem dydaktycznym i obowiązkiem wędrowności czeladniczej. W rezultacie, polskie malarstwo i rzeźba epoki późnego gotyku nie odbiegają pod względem charakteru i poziomu od większości ośrodków środkowej i północnej Europy. Najwspanialsze dzieła stworzył wprawdzie imigrant z Norymbergi, ale za to najwybitniejszym malarzem Bawarii był w tym czasie Jan Polak, który zapewne zamienił etap czeladniczej wędrowności na nową ojczyznę. W każdej kolekcji malarstwa polskiego uderzająca jest jednak cezura przypadająca na czas około roku 1530, wyznaczająca nie tyle zmianę fazy stylowej czy obniżenie poziomu twórczości, co wręcz jej fizyczny zanik.

Średniowieczne ramy społeczno-intelektualne uprawiania sztuki rozpadły się w tym samym mniej więcej czasie w całej Europie. System cechowy nie tylko nie odpowiadał nowej godności artysty, który nie chciał być już traktowany jak rzemieślnik, a swoje miejsce widział wśród poetów i uczonych. Przede wszystkim cechowe metody dydaktyczne nie były w stanie zapewnić opanowania umiejętności koniecznych do kompetentnego uprawiania sztuki nowożytnej, a więc przede wszystkim zasad perspektywy matematycznej i anatomii, ale także niezbędnej teraz malarzowi humanistycznej erudycji. Wyzwanie nowych czasów wszędzie stanowiło trudny próg, prowadziło do napięć i konfliktów. W prężnych środowiskach stosunkowo szybko wykształciły się jednak nowe ramy życia artystycznego, obejmujące system dydaktyczny, którego najwyższym wyrazem było powstanie akademii, a oprócz tego mecenas, obrót dziełami sztuki, rozwój teorii, z czasem także ruchu wystawienniczego i krytyki artystycznej. Przemiany te mogły następować tylko w ramach szybko rozwijającej się cywilizacji miejskiej, jako uboczny produkt rodzącego się kapitalizmu.

Powróćmy do sytuacji polskiej. Wiadomo powszechnie, że ukształtowanie się systemu prawnego Rzeczypospolitej szlacheckiej na początku XVI wieku uniemożliwiło rozwój miast zgodnie z ogólnoeuropejskim kierunkiem. Skalę problemu ujawnił dopiero kryzys państwowości w połowie XVII wieku. Sprawy sztuki stały w tych dramatycznych procesach na dalekim planie, ale dla naszych rozważań jest niezwykle istotne, że w czasie, gdy należało myśleć o zakładaniu akademii, w Polsce zanikł obowiązek zagranicznych wędrowek rzemieślników, a znaczna część ludności miejskiej, zamiast budować podstawy przemysłu, zabrała się do pracy na roli.

Sytuacja polskiego mecenasa sztuki w wiekach XVII i XVIII była nie do pozazdroszczenia, tym bardziej że swe przedsięwzięcia realizował zazwyczaj nie w miastach, które straciły (oprócz Warszawy) na atrakcyjności, ale w swych dobrach, często na dalekiej prowincji. Jeżeli postawił sobie zadanie stworzenia dzieła wysokiej klasy, nie miał innego wyjścia jak sprowadzenie artysty z zagranicy. Jeżeli skala wartości artystycznych była mu obca (co było niemal regułą wśród szlachty spędzającej życie na wsi), był nieuchronnie skazany na wykonawców nie tyle pozbawionych talentu, co dysponujących przestarzałym i powierzchownym przygotowaniem zawodowym. Jest prawdziwie zaskakujące, jak często bardzo poważne środki finansowe były inwestowane w przedsięwzięcia artystyczne drugo- i trzeciorzędnej jakości, czego przykładem może być znaczna część fundacji Radziwiłłowskich czy sławna, licząca ok. 900 obrazów galeria hetmana Wacława Rzewuskiego w Podhorcach. Opisana sytuacja paradoksalnie przynosiła korzyści artystom. Brak wykwalifikowanych sił zapewniał zatrudnienie wszystkim, bez konieczności walki konkurencyjnej i podnoszenia kwalifikacji. W tej sytuacji powstanie w połowie XVIII wieku licznego i prężnego środowiska rzeźbiarskiego we Lwowie jest zadziwiającym wyjątkiem. Przełom nie nastąpił aż do końca istnienia Rzeczypospolitej, pomimo wysiłków Stanisława Augusta Poniatowskiego i jego oświeconych współczesnych. Merlini, Bellotto, Bacciarelli i Norblin to nie polskie nazwiska, choć dwa ostatnie na wiele pokoleń wpisały się w polską tradycję.

Sprawa nie jest mimo wszystko prosta ani jednoznaczna, gdyż dotykamy tu typowego, zapowiedzianego na wstępie przykładu możliwości rozbieżnych interpretacji tych samych zjawisk. To prawda, że dawne teksty świadczą o komicznie nieraz nikłej wiedzy Polaków na temat sztuki; to prawda, że kraj nie wydał wielkich mistrzów i nie zgromadził wielkich zbiorów sztuki, nie nadawał też kierunku rozwojowi na skalę Europy. Stwierdzenie tych faktów wcale nie musi rodzić kompleksów. Wielkich mistrzów i przełomowe dzieła wydawały przecież tylko nieliczne kraje europejskie, przede wszystkim Włochy, Francja i Holandia. Imponujące historyczne kolekcje powstawały nie tyle dzięki szczególnemu znanstwu sztuki, co dzięki wielopokoleniowej akumulacji przez potężne i bogate dynastie.

Dorobek artystyczny epoki nowożytnej w Polsce mimo wszystko wcale nie jest ubogi ani jednostajny. Zamożność kraju (a w każdym razie wielkie środki finansowe zgromadzone w rękach elity uprawiającej mecenasat), imperatyw prestiżu i "teologii zasługi" prowadziły do podejmowania licznych fundacji na ogromną skalę, często reprezentujących wysokie wartości artystyczne. W sytuacji podobnej do naszej znajduje się większość narodów, które w ramach wielkiego procesu kształtowania kultury europejskiej znalazły się na pozycjach peryferyjnych. Właśnie peryferyjnych, a nie prowincjonalnych.

Pojęcie peryferii oznacza jedynie oddalenie od centrum, nie zawiera konotacji negatywnych i nie wyklucza samodzielnego rozwoju ani tworzenia istotnych wartości. Ośrodki peryferyjne oczywiście zazwyczaj naśladowują pomysły i kolejne mody napływające z centrum, mogą się jednak zdobyć na osiągnięcia wybitne i oryginalne. Właśnie na peryferiach dochodzi niekiedy do wyciągnięcia ostatecznych konsekwencji z procesów, których rozwój w centrum zostaje przecięty przez wciąż pojawiające się nowe koncepcje.

Tak można scharakteryzować sztukę polską czasów nowożytnych. Jej inspiracje płynęły z reguły z wielkich centrów Zachodu: z Włoch, Francji i Niderlandów, częściowo z krajów niemieckich, skąd importowano dzieła sztuki, sprowadzano artystów i służące lokalnym twórcom wzory graficzne, dokąd udawali się po naukę (niestety, zbyt rzadko) artyści polscy. Napływ kolejnych faz inspiracji zastępował organiczny rozwój lokalny. Owe obce impulsy, realizowane często przez obcych twórców, spotykały się jednak w kraju z niezwykle silnym kompleksem miejscowych potrzeb i miejscowych obyczajów. Przekształcone „według nieba i zwyczaju polskiego” prowadziły do powstania specyficznych typów dzieł sztuki, nieznanymi lub rzadkimi za granicą, takich jak kopułowa kaplica-mauzoleum, nagrobek z figurą leżącą w pozie sansonowskiej, dwór wiejski, portret trumienny czy chorągwie nagrobne. Badania ostatnich lat wskazują też na istotne na skalę europejską osiągnięcia formalne w dziedzinie rzeźby i architektury barokowej. Wartość i oryginalność polskiej sztuki nowożytnej leży przede wszystkim w znalezieniu przez nią form wyrazu dla lokalnej specyfiki kulturowej, co zasługuje na zainteresowanie i uznanie nie mniejsze niż dorobek innych narodów.

Zupełnie nowe zjawiska i nową problematykę przyniósł wiek XIX, dla Polaków będący, wbrew europejskiej regule, nie wiekiem budowy nowoczesnych struktur państwa narodowego, ale wiekiem podziału i niewoli. Była to jednak także epoka ogromnego wzrostu świadomości patriotycznej, która w sytuacji niewoli i podziałów stała się swoistą religią. Wobec braku naturalnych przywódców – sprawnych polityków i zwycięskich wodzów – rolę kierowania tym niezwykle ważnym procesem przejęła sztuka, która miała chronić tożsamość zniewolonego narodu i wytyczać drogi postępowania na przyszłość. W pierwszej połowie XIX wieku rolę narodowych proroków przyznano trzem wielkim poetom romantycznym: Adamowi Mickiewiczowi, Juliuszowi Słowackiemu i Zygmuntowi Krasińskiemu. Czwartego proroka wydało z czasem malarstwo. W roku 1878 dokonano w Krakowie bezprecedensowej konsekracji Jana Matejki, który ofiarowany mu „rząd dusz” z całą powagą przyjął, ogłaszając interregnum, w czasie którego najwyższa władza nad narodem należy do idei, ucieleśnianej przez sztukę.

Owa ultraromantyczna koncepcja uznania poezji, a następnie malarstwa za najwyższe przejawy życia narodowego długo nie miała bezpośrednich konsekwencji dla warunków uprawiania sztuki, zwłaszcza malarstwa. Sięgnięcie do literatury teoretyczno-krytycznej czy świadectw pamiętnikarskich z epoki natychmiast uświadamia nam bolesny fakt, że w przekonaniu współczesnych przed połową XIX wieku malarstwo polskie (a w owym czasie malarstwo niemal utożsamiano ze sztuką w ogóle) praktycznie nie istniało. Dyskusja nad istnieniem lub nieistnieniem polskiej szkoły malarskiej rozpoczęła się pod koniec lat trzydziestych i trwała przez dwie dekady. Malarzom zarzucano brak umiejętności, a publiczności brak zainteresowania dla sztuki, dopatrując się w tych faktach negatywnego sprzężenia zwrotnego, nie pozwalającego na poprawę sytuacji. Niekiedy pojawiały się wręcz zaskakujące tezy. Jeszcze w roku 1857 Julian Klaczko wystąpił z twierdzeniem, że sztuki polskiej nie ma, a nawet nie powinno być, gdyż – zgodnie ze starą, stoicką jeszcze koncepcją – powoduje ona rozmiękczenie obyczaju i ducha, szkodliwe dla narodu stojącego przed zadaniem odzyskania niepodległości. Wypowiedź Klaczki była już w owym czasie wyraźnym anachronizmem, spotkała się też z licznymi gwałtownymi replikami. Także wcześniejsi teoretycy biadający nad słabością polskiego malarstwa na ogół mieli słabe pojęcie na temat jego rzeczywistego stanu. W jednym punkcie mieli jednak rację: w Polsce pierwszej połowy XIX wieku wciąż nie było właściwych warunków do uprawiania sztuki. Nie miało to jednak nic wspólnego z kolorem polskiego nieba, z klimatem nie zachęcającym do odsłaniania nagości ani nawet z charakterem narodowym Sarmatów, stawiających konia i szablę ponad przyjemności estetyczne. Barię dla rozwoju sztuki był brak odpowiednich warunków społecznych, sprzyjających mu mechanizmów i niezbędnych ram instytucjonalnych.

Poprawa następowała powoli. Po rozbiorach starano się realizować niektóre koncepcje Stanisława Augusta Poniatowskiego w zakresie rozwoju sztuki narodowej. Naukę malarstwa stopniowo wprowadzano na polskie uniwersytety, co było załączkiem szkolnictwa artystycznego na poziomie akademickim. Niestety, represje carskie następujące po każdym zrywie niepodległościowym uderzały w polski system szkolnictwa, w tym także w szkoły artystyczne. Od roku 1819 w miarę regularnie organizowano w Warszawie wystawy malarstwa, których pojawienie się zapoczątkowało krytykę artystyczną, kolejny mechanizm niezbędny do nowoczesnego rozwoju sztuki. Wielkim krokiem naprzód było powstanie w roku 1853 Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, a następnie analogicznych placówek w Warszawie, we Lwowie i w Poznaniu. Coraz więcej polskich malarzy udawało się na studia do Rzymu, Paryża, a z czasem także do Monachium.

Dopiero po roku 1860 opisane zjawiska zaczęły przynosić konkretne wyniki i pojawiły się możliwości pełnej realizacji romantycznego programu sztuki narodowej. Krytyka z rosnącym zadowoleniem odnotowywała postępy malarstwa, by w osobie Jana Matejki powitać dawno oczekiwanego geniusza. Ostateczną konsekwencją było wspomniane uznanie go za duchowego przywódcę narodu. Malarstwo, zajmujące dotąd marginalną pozycję w ramach kultury polskiej, przesunęło się tym samym na jej czoło. Podobna ewolucja nastąpiła w poglądach na miejsce sztuki polskiej w Europie. Krzywdzące opinie, odmawiające Polakom jakichkolwiek zdolności plastycznych, ustąpiły równie przesadnemu przekonaniu o wyższości malarstwa polskiego wobec współczesnego dorobku innych narodów. Ta ostatnia teza znajduje do dziś odbicie w charakterze polskiego rynku handlu sztuką, na którym niemal wyłącznie posiada malarstwo polskie, a dzieła obce spotykają się z nikłym zainteresowaniem.

Owo niezwykle sprzężenie malarstwa i polskich dążeń narodowych zaczęło tracić na aktualności w okresie Młodej Polski, czyli wtedy, gdy malarstwo doszło do prawdziwego rozkwitu, tworząc szkołę narodową, nie ustępującą najwyższym współczesnym osiągnięciom europejskim, a jednocześnie zdecydowanie oryginalną i odrębną. Artyści przełomu XIX i XX wieku nie pretendowali już do przewodzenia narodowi. Nawet ci, którzy – jak Stanisław Wyspiański i Jacek Malczewski – podejmowali w swej twórczości problematykę patriotyczną, czynili to nie jak Matejko poprzez skierowany do całego społeczeństwa wykład historiozofii, ale na sposób indywidualny, pełen aluzji i symboli, w pełni zrozumiały dla elity. Przeważał pogląd o autonomii problematyki artystycznej, najpełniej sformułowany w „dekadencej” tezie: „sztuka dla sztuki”. W następnym pokoleniu, które doszło do głosu w drugim dziesięcioleciu wieku XX i zdominowało artystyczną scenę okresu międzywojennego, rozejście się spraw sztuki i narodowej misji dokonało się w pełni. Przemiany w łonie samego malarstwa sprawiły, że straciło ono możliwość bezpośredniego wypowiadania się na tematy polityczne i społeczne. Zresztą niemal nikt już tego po nim nie oczekiwał. W przededniu I wojny światowej nad sprawą niepodległości pracował cały wachlarz polskich partii politycznych i organizacji wojskowych. Sztuka odegrała wielką rolę w życiu narodu, a malarze nie musieli już zastępować polityków i generałów. Nie znaczy to, by w ciągu ostatniego półwiecza problem ten nigdy nie powracał. XIX-wieczne, romantyczne w istocie koncepcje odżyły w socrealizmie, nieudanej próbie zaprzęgnięcia sztuki w służbę propagandy ideologicznej. Wypowiedzi dotyczące najistotniejszych problemów narodowych pojawiały się sporadycznie w sztuce spektaklu – w teatrze i filmie, które przejęły ikonograficzne funkcje malarstwa XIX wieku. Wystarczy przypomnieć niektóre dzieła Andrzeja Wajdy czy *Dziady* z roku 1968.

Pytanie o rolę sztuki we współczesnym życiu narodu polskiego należy dziś stawiać na innej płaszczyźnie niż w przeszłości. Chodzi już nie o identyfikację i rozwiązywanie narodowych problemów, a raczej o stopień artystycznej świadomości społeczeństwa, stanowiący jeden z wyznaczników jego poziomu cywilizacyjnego. Polacy są w większości intuicyjnie przekonani o wielkości polskiej sztuki i o jej organicznym związku z ich własnym życiem, choć codziennym postępowaniem dowodzą czegoś zupełnie innego. Nie chodzi przy tym o pozycję polskich twórców współczesnych na tle sztuki światowej. To, że tylko nieliczni cieszą się międzynarodową sławą, nie dowodzi bynajmniej ich niższości. Światowy rynek sztuki współczesnej rządzi się skomplikowanymi prawami, które niekoniecznie promują najbardziej wartościowe osiągnięcia. Niepokój budzi co innego – tolerancja dla szpecenia krajobrazu i wewnątrz miejskich przez pokraczne budowle i reklamy, marny poziom wzornictwa, małe zainteresowanie dla sztuki współczesnej, przejawiające się w nikłej frekwencji publiczności na wystawach i jeszcze słabszej obecności nowej sztuki w naszych mieszkaniach. Zachód, którego kulturę uważamy często za komercyjną, problem ten rozwiązał już dawno. Wielopokoleniowa edukacja najszerzych kręgów społeczeństwa sprawiła, że stały kontakt ze sztuką jest dla nich nie tylko nobilitującym obowiązkiem towarzyskim, ale autentyczną potrzebą. Statystyka dotycząca frekwencji w muzeach i na wystawach na dalekiej amerykańskiej prowincji świadczy, jak wiele można osiągnąć dzięki mądrej akcji edukacyjnej, a pośrednio wskazuje, ile mamy jeszcze do zrobienia w tej dziedzinie. Można przy tym wyrazić nadzieję, że nasza „Encyklopedia...” odegra pewną rolę w tych działaniach.

\* \* \*

Na koniec kilka uwag odnoszących się do problemu zasygnalizowanego w tytule szkicu. Wydawcy „Encyklopedii...” stanęli wobec problemu tytułu książki: nie było oczywiste, czy powinien on zawierać określenie „sztuka polska” czy „sztuka w Polsce”. Sztuka jest oczywiście zjawiskiem ogólnoludzkim, ale wiązanie jej z kulturami narodowymi jest uzasadnione choćby ze względu na konieczność porządkowania materiału. Określenia takie jak „sztuka włoska”, „sztuka francuska” itp. podkreślają organiczny związek dorobku artystycznego z danym narodem, przez co należy rozumieć etniczną przynależność twórców oraz powstawanie dzieł na danym terytorium. W odniesieniu do silnych środowisk, takich właśnie jak Francja czy Włochy, postulat ten nie rodzi większych problemów, choć i tam można wskazać liczne

przypadki graniczne i nietypowe. Nieco inaczej przedstawiała się sprawa w krajach, w których działali artyści pochodzenia obcego, co – jak wiemy – na wielką skalę dotyczy także Polski. Ahistoryczne traktowanie problemu narodowości oraz różne pozanaukowe względy mogą prowadzić do takich twierdzeń, jak teza dawnej, szowinistycznej nauki niemieckiej, uznającej istnienie odrębnej sztuki polskiej dopiero w XIX wieku. Takim samym błędem jest zresztą naginanie rzeczywistości historycznej w drugą stronę i próby dorabiania polskiej genealogii np. Witowi Stwoszowi. Nie można oczywiście zaprzeczyć, że liczni działający w Polsce Włosi, jak choćby Bartłomiej Berrecci, Santi Gucci czy Jan Trevano, zachowali bliskie związki ze sztuką swej ojczyzny. Ale z drugiej strony, pracowali wśród Polaków i dla Polaków, dostosowując swe dzieła do ich potrzeb i obyczajów, do przysłowiowego „nieba polskiego”, współtworząc dzieła najbardziej „polskie” z punktu widzenia funkcji, typu czy ikonografii. Nic nie stoi na przeszkodzie, by do sztuki polskiej zaliczać twórczość artystów obcego pochodzenia przez dłuższy czas przebywających na terenie Rzeczypospolitej. Wcale nie wyklucza to możliwości traktowania tych samych artystów jako przedstawicieli wysuniętych placówek sztuki włoskiej, francuskiej czy niemieckiej. Ukazanie ich w kontekście sztuki kraju, z którego pochodzą, na ogół wydobywa też polskie elementy ich twórczości.

Polska nie była tylko odbiorcą talentów pochodzenia obcego. Aby się o tym przekonać, wystarczy przejrzeć podręczniki dziejów sztuki Litwy, Białorusi czy Ukrainy, które roją się od polskich nazwisk. Trzeba się przy tym pogodzić, że nasi sąsiedzi traktują Franciszka Smuglewicza, Macieja Polejowskiego czy Jana Chruckiego tak jak my wspomnianych wyżej Włochów.

Etniczne pochodzenie danego artysty jest zatem tylko jednym z wielu elementów, które musimy brać pod uwagę, kwalifikując jego twórczość do dorobku określonego narodu. Specyfika naszych dziejów wprowadza jednak do problemu „sztuka polska a sztuka w Polsce” dodatkową komplikację natury historyczno-geograficznej. Terytorium państwa polskiego zmieniało się wielokrotnie. Granice dawnej Rzeczypospolitej obejmowały w całości Litwę i Białoruś oraz znaczną część Ukrainy i Łotwy. Sztuka na tych terenach rozwijała się wówczas w organicznym związku ze sztuką rdzennej Polski, wśród mecenasów dominowali ludzie uważający się za Polaków. Nie jest więc jakimkolwiek nadużyciem zaliczanie do sztuki polskiej większości dziedzictwa artystycznego Kresów wschodnich od drugiej połowy XIV wieku aż po wiek XIX, a w odniesieniu do wschodnich województw II Rzeczypospolitej aż po rok 1939. Z drugiej strony, za naturalne uważamy traktowanie dorobku artystycznego tychże terenów, powstałego w ciągu ostatnich sześćdziesięciu lat jako części sztuki litewskiej, białoruskiej czy ukraińskiej (jak poradzić sobie w tym kontekście z pojęciem sztuki sowieckiej to już odrębny problem).

Analogiczne zasady musimy stosować do dziedzictwa Śląska, Pomorza i Mazur, czyli „ziem odzyskanych”, by posłużyć się niemal zapomnianym dziś terminem. Do każdej epoki musimy zastosować inne kryteria. Romańską sztukę Wrocławia powstającą w obrębie państwa piastowskiego słusznie traktujemy jako sztukę polską. Już jednak w epoce gotyku Śląsk szybko oddalał się od Polski, grawitując politycznie ku Czechom, a etnicznie i kulturowo ku Niemcom. Wspaniałe śląski barok z pewnością należy do dorobku czesko-austriackiego, a sztuka śląska od drugiej połowy XVIII wieku do roku 1945 – do niemieckiego. Z kolei polskość sztuki Wrocławia po II wojnie światowej jest oczywista. Poprawność terminologiczna czy wręcz uczciwość wymagają więc, by do dziedzictwa ziem zachodnich i północnych jako całości stosować ostrożne określenie: „sztuka w Polsce”. Przyjmując je, nie rezygnujemy z żadnych wartości narodowych. Dziedzictwo tych ziem, tworzone przez przedstawicieli różnych narodów, w ramach różnych struktur państwowych, jest dziedzictwem całej ludzkości. Polacy, żyjąc na tych ziemiach od dwóch pokoleń, nie tylko nabyli do tego dziedzictwa prawa. Przejęli również obowiązek jego ochrony i prowadzenia nad nim badań (co polska historia sztuki kompetentnie robi od dziesiątków lat) oraz obowiązek dawania świadectwa o jego bogactwie. Uwzględnienie w naszej encyklopedii materiału z jednej strony z Litwy, Białorusi i Ukrainy, z drugiej zaś ze Śląska, Pomorza i dawnych Prus Wschodnich nie jest wyrazem nostalgii za koncepcją „Polski od morza do morza”, ale konsekwencją złożonych dziejów tych ziem.

prof. dr hab. Jan K. Ostrowski