

Stanisław Mossakowski
Warszawa

Sztuka polska XVI-XVIII wieku w perspektywie europejskiej

W rozważaniach historycznych dotyczących Polski, jej narodowej tożsamości oraz naszej kultury, słusznie rozumianej jako jeden z czynników decydujących o tej tożsamości, zarysowują się opinie rozbieżne. Z jednej strony tradycyjnie podkreśla się przynależność kraju do kultury Zachodu, przejawiającą się w dokonaniach artystycznych wszystkich epok, z drugiej zaś można zauważyć dążenie do wydobycia i określenia za wszelką cenę oryginalnych cech sztuki rozwijającej się w Polsce. Poszukiwana jest, by zacytować tytuł książki Juliusza Starzyńskiego, *Polska droga do samodzielności w sztuce* (Warszawa, 1973). Wyolbrzymia się przy tym znaczenie tak zwanego „sarmatyzmu” w polskiej kulturze XVII i XVIII stulecia.

Tymczasem gdy turystę z Zachodu, który przybył do Polski, do niedawna powszechnie niemal uznawanej za kraj prawie orientalny, w poszukiwaniu przeżyć artystycznych całkowicie odmiennych od tych, jakich dostarczały mu podróże po innych krajach europejskich, spytamy o pierwsze impresje, możemy łatwo spotkać się z pełnym zdziwienia stwierdzeniem, że większość budowli i dzieł sztuki tego kraju sprawia wrażenie rzeczy *déjà vu*.

Dlaczego tak się dzieje? Próba odpowiedzi na to pytanie jest jednym z celów niniejszego artykułu. Wypada rozpocząć od pewnej refleksji ogólnej i dość oczywistej, która wydaje się jednak godna podkreślenia. Sztukę i kulturę swoicie odmienną tworzą wyłącznie społeczeństwa „zamknięte”. Społeczeństwa „otwarte” cechuje natomiast stała wymiana wartości ze światem zewnętrznym. Sztuka polska w epokach, o których mówimy była właśnie sztuką społeczeństwa „otwartego”.

Od swoich średniowiecznych początków rozwijała się ona w obrębie wielkich prowincji kultury europejskiej, której najważniejsze ośrodki znajdowały się na południe i na zachód od ziem położonych pomiędzy Odrą a Bugiem, Morzem Bałtyckim a Karpatami. I nie bez przyczyny szczególnie oryginalne zjawiska w sztuce zaistniały w centralnej Polsce na przykład wówczas, gdy — w dobie wojny trzydziestoletniej — artystyczne centra krajów sąsiednich zamilkły. Mam tu n.p. na myśli architekturę i dekorację sztukatorską kościołów zaliczanych do tzw. „grupy lubelskiej”.

Znamiennym wydaje się fakt, że — w przeciwieństwie do polskiej krytyki

artystycznej XIX i XX wieku (której poglądy dobrze wyrażają ostre słowa Juliusza Słowackiego, zarzucającego Polsce, iż jedynie „pawiem narodów była i papuga”) — Polacy żyjący w XVI, XVII i XVIII stuleciu nie odczuwali bynajmniej potrzeby tworzenia sztuki odmiennej od tej, jaka powstawała wśród innych nacji europejskich.

Ta tradycyjna otwartość kulturalna warunkowana była wieloma różnymi czynnikami. Spośród nich, jako czynnik niewątpliwie decydujący, trzeba wymienić przyjęcie, we wczesnym średniowieczu, chrześcijaństwa łacińskiego. Język łaciński, uniwersalny język Kościoła, w epokach, o których mówimy wykładany jako jedyny i obowiązujący w szkołach polskich wszystkich rodzajów i stopni, pozwalał osobom umiejącym czytać i pisać — a było ich niemało — przynależać do wielkiej, ponadnarodowej, europejskiej wspólnoty kulturowej. Wykształceni Polacy obracali się swobodnie w świecie literatury łacińskiej, zarówno antycznej, jak i współczesnej i nie istniały problemy w kontaktach międzynarodowych. Każdy wykształcony cudzoziemiec mógł z łatwością podróżować po Polsce, nie znając języka naszego kraju. W obiegu były książki wydawane w różnych miastach Europy i — bez konieczności ich przekładu — przyswajano sobie rozpowszechniane tą drogą idee, także idee artystyczne. Nieprzypadkowo jedyny polski traktat o architekturze sakralnej i świeckiej, pióra Bartłomieja Wąsowskiego, został napisany i opublikowany po łacinie (*Callitectonicorum... liber unicus*, Poznań 1678). Podobnie jak książki, łatwe do zrozumienia także wówczas, gdy pisane były po włosku, od XV wieku krążyły również liczne wzorniki graficzne — niemieckie, włoskie, francuskie, niderlandzkie — oddziałując na artystów i kształtując gusty zleceniodawców.

Ta formacja w kręgu wielkiego *universum* kultury łacińskiej chrześcijaństwa sprawiła, że sztuka polska, poczynając od wczesnego średniowiecza, stanowiła integralną część sztuki europejskiego Zachodu, przechodząc wraz z nią wszystkie zasadnicze etapy rozwoju stylistycznego, to jest, w okresie o którym mówimy, renesans, manieryzm, barok i rokoko.

Sztuka polska wkraczała w epokę renesansu z doświadczeniem tradycyjnych już związków z dwoma wielkimi prowincjami artystycznymi średniowiecznej Europy: Europą Środkową z Czechami i Frankonią oraz regionem Morza Bałtyckiego z północnymi Niemcami. Nowe idee artystyczne — renesansowe, manierystyczne a później barokowe — docierały zazwyczaj z bardziej odległych ośrodków, z zachodu i z południa Europy. Dla ich przyswojenia decydujące znaczenie miały głównie trzy czynniki: a) kontakty handlowe wielkich miast; b) związki dynastyczne, polityczne i kulturalne polskiego dworu i elity zleceniodawców oraz c) więzi międzynarodowe Kościoła katolickiego.

Kontakty handlowe. Właśnie dzięki tradycyjnym związkom krakowskiego mieszczaństwa z frankońską Norymbergą w dawnej stolicy Polski potrafiąco przyswoić i docenić znaczenie wybitnych dzieł renesansu niemieckiego, takich jak brązowe płyty nagrobne pochodzące z pracowni Vischerów czy wspaniałe

srebrny ołtarz w Kaplicy Zygmuntońskiej, wykonany przez grupę artystów z kręgu wielkiego Albrechta Dürera (1538). Dla rozwoju polskiej sztuki późnorennesansowej, pod koniec XVI i w początkach XVII wieku, jeszcze istotniejsze były artystyczne i handlowe kontakty Gdańska z miastami niderlandzkimi. Ważne już w epoce średniowiecza, kontakty te wydały pod koniec XVI w. i na początku następnego stulecia wspaniałe owoce w postaci dokonań sztuki manierystycznej na Pomorzu. Mam tu na myśli dzieła Vredemana de Vries, Antonia van Opbergen, Willema i Abrahama van den Blocke. Wpływy tej sztuki docierały aż do Lwowa, najbogatszego miasta handlowego w południowo-wschodniej Polsce.

Związki dynastyczne. Związki dynastyczne i polityczne władców polskich i węgierskich w XV i XVI stuleciu stanowiły jeden z czynników, który przyczynił się do przeszczepienia na grunt polski form sztuki włoskiej. To właśnie z Węgier król Zygmunt I sprowadził w początkach XVI wieku rzeźbiarzy i architektów włoskich, twórców pierwszych w Krakowie dzieł renesansowych: nagrobka brata — króla Jana Olbrachta, nowych skrzydeł zamku królewskiego na Wawelu i swej kaplicy-mauzoleum przy katedrze.

Natomiast formy późnego manieryzmu rzymskiego, mediolańskiego i geneńskiego, a także formy wczesnobarokowe, które zbliżały architekturę tworzoną w początkach XVII wieku w kręgu mecenatu króla Zygmunta III do dzieł powstających współcześnie w krajach habsburskich tłumaczą się częściowo kontaktami władcy i jego dworu z dynastią austriacką (dwie żony króla były Austriaczkami) i jego prohabsburską orientacją kulturalną i polityczną. Przez cały niemal wiek XVII przybywali do Polski przez kraje habsburskie liczni architekci, rzeźbiarze i sztukatorzy pochodzący z pogranicza szwajcarskiego i z rejonu jezior lombardzkich. Dzięki ich wędrówce przez obszar Europy środkowo-wschodniej rozpowszechniły się typowe dla tego regionu formy baroku, ujednolicając artystyczny krajobraz Austrii i Bawarii, Czech i Moraw, Polski i Litwy.

Z kolei francuskie małżeństwa królów Władysława IV, Jana Kazimierza i Jana Sobieskiego, a nie tylko podziw dla olśniewającej kultury dworu „Króla Słońce” tak silnie podówczas rozpowszechniony, przyczyniły się do powstania w naszym kraju nurtu klasycznego, charakterystycznego dla drugiej połowy XVII stulecia, reprezentowanego przez budowle Tylmana z Garamen, rzeźby Andrzeja Schlütera czy obrazy Jerzego Szymonowicza-Siemiginowskiego.

Dynastyczne związki Polski z Saksonią w pierwszej połowie następnego stulecia, w czasach panowania królów Augusta II i Augusta III, wniosły z kolei nowe wartości do czerpiącego z wzorów francuskich nurtu architektury, zwłaszcza architektury rezydencjonalnej, pałaców *entre cour et jardin*. Za pośrednictwem architektów i rzeźbiarzy czynnych na dworze saskim i — choć znacznie rzadziej — dzięki bezpośrednim zamówieniom dokonywanym w Paryżu (J.A. Meissonier), wykwitne formy francuskiego rokoka docierały do Warszawy, Puław, Białegostoku.

Związki kościoła katolickiego. Czynnikiem niezmiernie wagi dla relacji polskiej sztuki z innymi krajami były kontakty kościoła katolickiego, hierarchii kościelnej, kleru świeckiego i zakonnego. Więzy kościoła z Włochami, zwłaszcza z Rzymem, zawsze bardzo silne, w dobie Kontrreformacji w XVII wieku, a następnie w pierwszej połowie XVIII stulecia, wywierały wpływ niemal decydujący na charakter stylistyczny polskiej sztuki sakralnej.

Począwszy od kościołów jezuickich, które z końcem XVI i w początkach następnego stulecia przyswoiły architektoniczny schemat macierzystego kościoła (Il Gesu), poprzez budowle karmelickie, dominikańskie, bernardyńskie przejmujące formy architektury Wiecznego Miasta, uniwersalistyczne formy rzymskiego baroku, sztuki Maderny, Berniniego, Algardię, Pietra da Cortona, Gaudi'ego a następnie Borrominiego i Pozza stały się niemal obowiązujące dla całej polskiej sztuki sakralnej. Wystarczy wspomnieć twórczość rzeźbiarzy Francesca Rossiego i Baltazara Fontany, budowle wznoszone przez Castellego, Gisleniego, Wąsowskiego, Bażankę i Ferrariego, czy malarstwo Palloniego i Czechowicza.

Temu „dyktatowi rzymskiemu” musieli poddać się także — jeśli chcieli tworzyć na potrzeby kościoła — najwybitniejsi artyści o innej niż rzymska formacji, jak na przykład holenderski malarz i architekt Tylman z Gameren, wykształcony w Wenecji. To, co katolickie i rzymskie odczuwane było w Polsce nie jako coś obcego, lecz jako własne, wręcz rodzime. Toteż nie bez przyczyny pewne elementy barokowej sztuki sakralnej stanowią do dziś istotny składnik polskiej sztuki ludowej.

Osiemnastowieczny uniwersalizm. Należy podkreślić, że około połowy XVIII wieku sztukę w tej części Europy, na którą składały się kraje austriackie, Saksonia, Bawaria oraz Polska z Rusią i z Litwą, cechował pewien szczególny uniwersalizm. Kosmopolityczna kultura dworów i elit arystokratycznych znajdowała wspólny wyraz nie tylko w rezydencjonalnej architekturze typu francuskiego, stosującej podobne rozwiązania przestrzenne i zbliżony rodzaj dekoracji, ale także przejawiała się w analogicznym podejściu do komponowania, jak wskazuje na przykład porównanie warszawskiego pałacu Przebendowskich (1728) i zamku Liblitz w Czechach (1699), budowli wzniesionej przez włoskiego architekta Aliprandiego według projektu austriackiego architekta Fischera von Erlach.

Także formy późnobarokowych kościołów na całym tym, po większej części katolickim, obszarze zdają się niezmiernie zbliżone. Wystarczy porównać sylwetę kopuły kościoła św. Karola Boromeusza w Wiedniu i bryłę kościoła dominikanów we Lwowie czy dwuwieżowe fasady benedyktyńskiego opactwa w Melk nad Dunajem i grecko-katolickiego klasztoru w Poczajowie na Wołyniu. Ten sam wreszcie rodzaj ekspresji cechuje rokokową rzeźbę religijną Warszawy i Pragi, okolic Monachium i odległego Lwowa na Rusi.

Na tym międzynarodowym podglebiu artystycznym zrodziły się w Polsce zjawiska niekiedy zaskakujące swoją oryginalnością. Wystarczy wspomnieć wspaniały rozkwit późnobarokowej architektury sakralnej w Wilnie i jego oko-

licach oraz — na przeciwnym, południowym krańcu kraju, w okolicach Lwowa i Przemyśla — nurt rzeźby rokokowej, pełnej duchowego napięcia i manierystycznej ekspresji (dzieła Fesingera, Pinzla, Osińskiego, Polejowskiego, Obrockiego).

Przyczyny wewnętrzne. Ta szczególna otwartość na kulturę artystyczną innych krajów, zarówno sąsiednich jak i odległych, nie była przypadkowa. Przyczyniał się do niej przede wszystkim wielonarodowy charakter państwa. Kraj, powiększony jeszcze w średniowieczu przez unię z Litwą, której podlegały wówczas rozległe ziemie ruskie (obszar dzisiejszej Białorusi i większa część Ukrainy) zamieszkiwali — oprócz Polaków, a także osiadłych w miastach Niemców, Żydów i Włochów — również Litwini, Rusini, Białorusini a nawet Ormianie i Tatarzy. Dla pokojowego współistnienia tylu narodów, wyznających często odmienną wiarę i kultywujących własne tradycje kulturowe, potrzebna była tolerancja i akceptacja różnych wartości. Z drugiej strony wielonarodowy charakter państwa umożliwiał wzajemne przenikanie zjawisk kulturowych i artystycznych. Tym wytłumaczyć można na przykład specyficzne formy renesansu, przetworzone przez artystów pochodzących z Włoch na użytek greckiego kościoła ortodoksyjnego (por. cerkiew tzw. Wołoską we Lwowie z przełomu XVI i XVII w.).

Jednym z czynników spajających tę wielonarodową i wielowyznaniową społeczność zamieszkującą tak rozległe terytorium, był jednolity system społeczno-polityczny demokracji szlacheckiej, ukształtowany w końcu XV i na początku XVI stulecia. Wspólnota tej licznej warstwy społecznej (blisko 10% ludności), uprzywilejowanej i dominującej, wraz z jej ideałami politycznymi o humanistyczno-renesansowym rodowodzie, odwołującymi się do tradycji antycznej republiki rzymskiej oraz mitu o pochodzeniu szlachty od starożytnych Sarmatów (Polacy), czy wręcz od Rzymian (Litwy), sprzyjała szybkiej integracji olbrzymiego państwa, co w praktyce oznaczało na wschodzie przyjmowanie zachodnich norm kulturowych, a także artystycznych. Proces ten znajdował odzwierciedlenie szczególnie w sztuce sakralnej oraz budownictwie rezydencjonalnym. Tym sposobem formy sztuki zachodniej zapuszczały korzenie na bizantyjsko-ruskim wschodzie Europy, jak o tym świadczy na przykład późnobarokowa architektura katedry grecko-katolickiej św. Jura we Lwowie (połowa XVIII w.).

Z drugiej strony sztuka państwa wielonarodowego nie była — bo nie mogła być — zamknięta na inne wpływy. Bliskość imperium ottomańskiego, nieustanne wojny z Turkami i Tatarami a także nieprzerwane kontakty handlowe ze Wschodem i wzrastający import dzieł sztuki wschodniej (bogato zdobiona broń, wspaniałe perskie dywany — tzw. *polish carpets*) przyczyniały się w XVII i XVIII wieku do zdecydowanej orientalizacji gustów i upodobań artystycznych, widocznej nie tylko w zdobnictwie broni i w stroju męskim (tzw. strój polski) lecz także w stosowaniu wschodnich ornamentów w wyrobach rzemiosła artystycznego i w architekturze (por. niektóre budowle Lwowa, Jarosławia, Zamościa).

Struktura państwowa Rzeczypospolitej szlacheckiej, decydująca rola warstwy ziemiańskiej w życiu ekonomicznym i politycznym kraju, miały także ważne kon-

sekwencje dla kultury artystycznej. Wiejski styl życia szlachty, z której szybko wykształciła się potężna warstwa rodzin magnackich zdolnych zdominować słabą monarchię elekcyjną, sprzyjał rozwojowi w Polsce rozmaitych form budownictwa rezydencjonalnego. Nic więc dziwnego, że w XVII i XVIII stuleciu stolica państwa — Warszawa — bardziej przypominała luźną aglomerację prywatnych rezydencji typu wiejskiego niż nowoczesny organizm miejski.

Z drugiej strony zdecydowanie antymiejska polityka szlachty i — w jej następstwie — upadek rzemiosła miejskiego sprawiły, że w ciągu stuleci, o których mówimy, społeczeństwo polskie stało się bardziej społeczeństwem „konsumentów” niż wytwórców sztuki. Stąd tak wielkie zapotrzebowanie na artystów obcego pochodzenia i import dzieł.

Należy przy tym zdecydowanie podkreślić, że wymagania artystyczne elity polskich zleceniodawców nie były bynajmniej mniejsze, niż wymagania mecenasów w krajach zachodniej Europy. Trzeba pamiętać, że wydatki wiążące się ze sprowadzeniem artysty reprezentującego pewien poziom, czy dzieła o większej wartości do kraju tak odległego były zawsze znacznie wyższe i stanowiły wyraz wyraźniej sprecyzowanych upodobań. Mam na myśli nie tylko mecenat królewski, na przykład Zygmunta I, który sprowadził do Krakowa Berrecciego z Florencji czy Padovana z Wenecji, czy też mecenat jego syna Zygmunta Augusta, który zamówił około połowy XVI wieku w Brukseli serię wspaniałych arrasów flamandzkich, lecz także liczne zamówienia zamożnej szlachty, niekiedy na bardzo wysokim poziomie artystycznym.

Artystyczne upodobania elity szlacheckiej kształtowały się między innymi podczas licznych podróży i studiów zagranicznych, zwłaszcza studiów odbywanych w Padwie. Stąd tak silne pod koniec XVI i przez cały wiek XVII naśladownictwo wzorców weneckich. Obyczaj wysyłania młodzieńców z zamożnych rodzin na studia do Padwy oraz podziw polskiej magnaterii dla politycznego systemu Republiki Weneckiej stworzyły podstawę dla tej orientacji artystycznej. Jej wyrazem była działalność urbanistyczna i architektoniczna weneccjanina Bernarda Morando w Zamościu — idealnym mieście renesansowym stworzonym z woli kanclerza Jana Zamoyskiego, niegdyś studenta uniwersytetu w Padwie — a także zamówienia składane przez Polaków w pracowniach malarzy i architektów weneckich: Domenica Tintoretta, Vincenza Scamozziego (zamek w Zbarażu) czy Baltazara Longheny (kościół Filipinów w Gostyniu). Z miasta na lagunie sprowadzano też licznych artystów, takich jak malarz Tommaso Dolabella czy architekt holenderski Tylman z Gameren, którzy przez długie lata działali w Polsce.

Przekształcenia lokalne. Owa otwartość kulturowa na świat zewnętrzny, owo przyswajanie obcych form nie były, bo nie mogły być, bierne. Obce formy ulegały w Polsce przekształceniom — przede wszystkim za sprawą takich czynników, jak warunki klimatyczne, ciężenie lokalnych tradycji i odmienność rodzimych materiałów.

I tak na przykład konieczność uwzględnienia specyfiki warunków klima-

tycznych przyczyniła się do stworzenia oryginalnego typu tzw. polskiej attyki renesansowej. Drewno, dominujące w polskim pejzażu niemal od początków naszego stulecia, tradycja wysoko kwalifikowanych warsztatów ciesielskich, w połączeniu z wzorami europejskimi przejętymi z architektury ceglanej i kamiennej, warunkowały powstawanie w miastach i na wsi rozmaitych form budowli, które często zaskakują swą oryginalnością. Wystarczy wspomnieć dawną zabudowę Wiśnicza, dwór szlachecki w Rogowie (2. poł. XVII w.) czy grupę wspaniałych drewnianych synagog, spośród których najświetniejsza jest synagoga w Wołpie (1731). Równocześnie niezwykle bogato zdobione i malowane drewniane konstrukcje okazałych ołtarzy barokowych, zbliżają je — rzecz zdumiewająca — do analogicznych ołtarzy w odległej Hiszpanii. Z kolei czarny marmur z kamieniołomów w okolicach Krakowa, niedostępny gdzie indziej, stosowany w XVII i XVIII stuleciu w pomnikach i płytach nagrobnych, w ołtarzach i detalu architektonicznym wewnątrz kościołów, stał się jedną z bardziej charakterystycznych cech polskiego baroku.

Należy przy tym pamiętać, że miejscowe oddziaływanie przyswajanych z zewnątrz wartości artystycznych, lub dzieła wybitnych artystów wytwarzane na miejscu czy sprowadzane z zagranicy i tutaj wysoko cenione, otwierały z kolei drogę naśladownictwom, w pojedynczych wypadkach dając początek całym sekwencjom rozwojowym. Wystarczy wspomnieć ogromną grupę centralnych kaplic kopułowych, wznoszonych na całym obszarze Polski aż po drugą połowę XVII w., przekształcających włoski wzorzec z XVI wieku — renesansowe mauzoleum króla Zygmunta I w Krakowie; czy też rozprzestrzenienie się typu pomnika nagrobego z figurą uśpionego zmarłego, który wprowadzili artyści włoscy około roku 1530 i który powtarzano następnie niezliczoną ilość razy w rozmaitym kształcie aż po koniec wieku XVII. Z epoki baroku wymienić by trzeba między innymi rozmaite odmiany rezydencji typu włoskiego *palazzo in fortezza*, przekształcającego pierwowzór Vignoli — Palazzo Farnese w Capraroli (Zbaraż, Wiśnicz, Krzyżtopór, Podhorce, Złoczów, Rzeszów, Wiśniowiec i inne), a także kolumnowe fasady barokowych kościołów polskich i litewskich (Warszawa, Drohiczyn, Wilno), przetwarzające w swoisty i oryginalny sposób wzorce rzymskie.

Na zakończenie wypada jeszcze podkreślić, że powstałe w Polsce wybitne dzieła sztuki, zarówno te oryginalne, jak i te o formach uniwersalistyczno-europejskich, ujawniają niekiedy zdumiewająco głębokie powiązania z kulturą umysłową naszego kraju. Znajduje to wyraz nie tylko w formach celowo wybieranych przez oświeconych zlecniodawców, ale przede wszystkim w programach ideowych poszczególnych dzieł, często niezwykle wyrafinowanych. Wystarczy wspomnieć wybitne dzieła takie jak renesansowy zamek i kaplica grobowa króla Zygmunta I w Krakowie z XVI wieku, pałac w Wilanowie wzniesiony dla króla Jana Sobieskiego czy pałac Jana Krasieńskiego w Warszawie, wybudowane w XVII wieku. To samo odnosi się do licznych innych dzieł zamawianych przez polską elitę intelektualną, jak kościoły litewskie z fundacji rodziny Paców (Pożajście, wileński Antokol), rezydencje wybitnego pisarza polsko-łacińskiego Stanisława

Herakliusza Lubomirskiego (Puławy, budowle ujazdowskie), czy bogato dekorowany kościół św. Anny wzniesiony z fundacji Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

Formalno-stylistyczny język sztuki, zarówno ten skromny i swojski, jak i ten bogaty, uniwersalno-europejski, służył zawsze wyrażeniu idei typowych dla naszego społeczeństwa, którego elity, nie znające wyniszczających rewolucji, zdołały zachować nieprzerwaną ciągłość tradycji; tradycji, która następnie została przejęta jako własna przez inne warstwy społeczne narodu.

Otwartość na wartości innych i stałe przyswajanie obcych wzorców w sztuce — jak próbowałem wykazać — zdają się być znamiem naszej kultury, bardziej łacińskiej i uniwersalnej, a tak odmiennej od tradycjonalizmu kultury bizantyjsko-ruskiej. Dzięki tym szczególnym cechom każdy cudzoziemiec — Włoch, czy Niemiec, Tatar czy Ormianin — mógł niegdyś, a może także jeszcze obecnie, czuć się na naszej ziemi jak u siebie.

Polska ze swoimi granicami, tak nietrwałymi i zawsze otwartymi, państwo przez tyle stuleci wielonarodowe, poucza może lepiej niż jakikolwiek inny kraj europejski, że sztuka nie należy do jednego narodu, lecz jest dobrem uniwersalnym. To samo dzieło i ten sam artysta mogą stanowić duchową wartość różnych nacji, stając się czynnikiem kulturowym jednoczącym, a nie dzielącym ludy i narody, tak jak krakowskie dzieła Wita Stwosza, które łączą, a nie dzielą Niemców i Polaków. Dawni Polacy czuli się bowiem zawsze głęboko związani z Europą i ta szlachetna tradycja winna być — jak sądzę — dobrą wróżbą na przyszłość, dla epoki, która zdaje się nadchodzić.

Przekład z włoskiego Tamary Łozińskiej, autoryzowany przez S. Mossakowskiego

The Polish Art of 16th-18th Centuries in the European Context Summary

The purpose of the present paper is to analyse a peculiar character of the relations between Polish art of the 16th-18th centuries and art of other European countries. The paper is a translation of the lecture *Universalità europea dell'arte in Polonia dal Cinquecento al Settecento* delivered at the Fondazione Giorgio Cini in Venice on November 12, 1991 and published in a volume *La nascita dell'Europa. Per una storia delle idee fra Italia e Polonia*, a cura di S. Gracioti, Firenze, Leo S. Olschki, 1995, s. 137-146.

written by Stanisław Mossakowski