

MIECZYŚLAW ZLAT
UNIwersytet Wrocławski

WŁADYSŁAW PODLACHA (1875–1951)

Ponowne podejmowanie problemu badawczego dawniej już rozpatrywanego, powtarzanie publikacji pod tytułem wcześniej w bibliografii odnotowanym – to sprawy zwyczajne i oczywiste. Nie istnieją przecież w naukach humanistycznych rozstrzygnięcia definitywne, z upływem czasu pojawiają się nowe aspekty i punkty odniesienia problemu, zmienia się horyzont jego kontekstu, odkrywane bywają nowe źródła, pojawiają się głosy krytyczne i odmienne oceny. Artykuł tu prezentowany należy do tego rodzaju powtórzeń, stanowi wszakże przypadek szczególny: o jego powstaniu, poza wspomnianymi racjami typowymi, przesądził bowiem wzgląd na pierwotną ułomność wielu prac historycznych dotyczących, czy choćby tylko powstałych, w Polsce okresu narzuconych jej rządów totalitarnych, od drugiej wojny światowej po schyłek XX w. Na życiu czynnych w tamtym czasie uczonych humanistów polskich, na ich twórczości, ale i na tym, co i jak o nich pisano, zaciążyły stworzone przez komunistyczną władzę organy i narzędzia przymusu w indoktrynowaniu marksistowską ideologią środowisk nauki i nauczania. Niejeden spośród ogłoszonych w poprzednim tomie „Rocznika Historii Sztuki” (36) portretów wybitnych przedstawicieli naszej dyscypliny, jak i charakterystyki ich twórczego dorobku, pokazuje dobitnie, jak bardzo dzisiaj odbiegają one od potocznej wiedzy o tych uczonych, utrwalonej w publikacjach z drugiej połowy ubiegłego wieku, a nawet od tego, co zachowali w pamięci nieliczni już, żyjący świadkowie tamtych czasów. Nie inaczej ma się rzecz z Władysławem Podlachą, który przedstawionym tu tekstem wpisany zostaje w poczet przedstawicieli polskiej historii sztuki. Rad jestem, że do tego, co kiedyś i ja o nim pisałem, mogę dopowiedzieć rzeczy dawniej zatajone, przemilczane lub tylko zdawkowo wyjaśniane. Bez tego wizerunek lwowskiego uczonego byłby niepełny, a wiedza o kształtowaniu naszej dyscypliny w latach jej największej opresji – zubożona.

KOLEJE ŻYCIA I PRACY ZAWODOWEJ

Życie Władysława Podlacha wpisuje się dość dokładnie w ramowe podziały kalendarza: wypełnia ostatnią ćwierć wieku XIX wraz z przekroczoną nieznacznie pierwszą połową następnego. Przyszedł na świat 4 grudnia 1875 r. w Krakowie¹, w rodzinie prywatnego oficjalisty i nauczycielki. Naukę w kra-

¹ W pierwszym artykule o Podlasze jako miejsce jego urodzenia podano błędnie Bielany pod Krakowem. Odtąd niemal wszystkie poświęcone uczonemu publikacje błęd ten powtarzają. Zob. Z. H o r n u n g, *Władysław Podlacha 1875–1951*, [w:] *Księga ku czci Władysława Podlacha*. „Rozprawy Komisji Historii Sztuki Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego”, t. I, 1957, s. 7. Dokumenty teczki personalnej (odpis metryki, życiorysy, ankiety) w Archiwum Uniwersytetu Wrocławskiego [dalej cyt.: Arch. UW.] oraz list do mnie Wincentego Podlacha (z 6 I 1979) stwierdzają jednoznacznie, że jego ojciec, Władysław, urodził się i mieszkał z rodzicami w Krakowie, w domu przy ul. św. Jana, nr hipot. 312, który dziś nosi nr 19 i należy do Muzeum Czartoryskich. Na Bielanych mieszkali dziadkowie Władysława, u których przebywał w dzieciństwie i później.

kowskim Gimnazjum św. Anny przerwał jesienią 1890 r., kiedy wraz z rodzicami przeniósł się na stałe do Lwowa, gdzie w III Gimnazjum Klasycznym dopełnił wykształcenie średnie i uzyskał w 1895 r. świadectwo dojrzałości. W tym samym roku podjął studia na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu we Lwowie. Kształcił się równolegle w zakresie historii pod kierunkiem Ludwika Finkla oraz historii sztuki u Jana Bołoz Antoniewicza, który dwa lata wcześniej objął był nowo utworzoną katedrę historii sztuki nowożytnej. Wiele wskazuje na to, że to historię traktował Podlacha początkowo jako główny kierunek specjalizacji zawodowej. Jego mentorzy w tej dziedzinie od razu dostrzegli nieprzeciętne zdolności studenta i otoczyli go opieką, nie szczędząc zachęt do pracy badawczej. Zadbali o to, by ich podopieczny już od drugiego roku studiów mógł korzystać ze stypendium Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, a profesorowie Aleksander Semkowicz i Oswald Balzer w tym samym czasie zaczęli przyjmować do druku w „Kwartalniku Historycznym” sporządzone przez niego przeglądy ukazujących się prac z zakresu historii powszechnej. To był wyjątkowo wczesny początek działalności badawczej Podlacha i jego debiut publikacyjny², pierwsze, ale zarazem i ostatnie ogłoszone prace dotyczące historii. Choć zawsze cenił sobie wykształcenie w tej dyscyplinie, a w notach autobiograficznych i życiorysach swoje zawody wyuczone określał formułą „historyk, historyk sztuki” – pierwszej z tych profesji od czasu studiów nie praktykował, bez reszty poświęcając się drugiej.

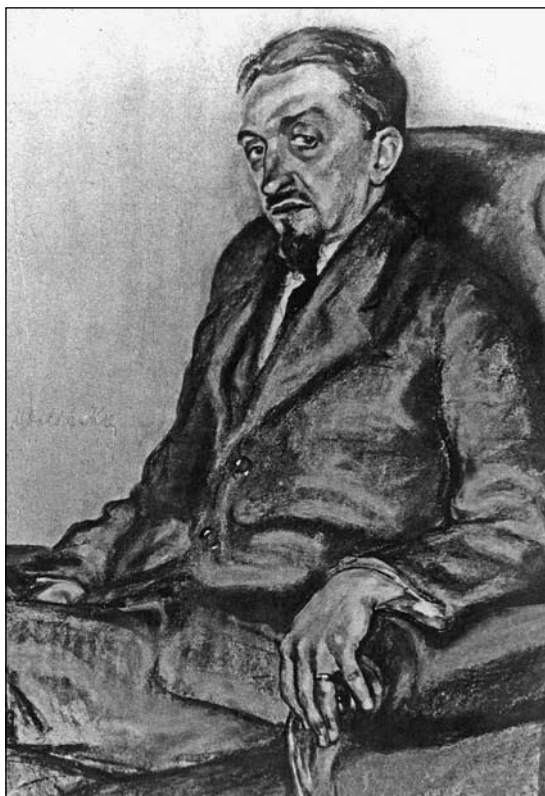
Nie znamy przyczyn i okoliczności takiego wyboru, ani bezpośrednich wypowiedzi Podlacha w tej kwestii. Chcąc odpowiedzieć na pytanie, kto albo co sprawiło, że świetnie rokujący i doceniany przez otoczenie student historii zaniechał zgłębiania tej dziedziny, aby zająć się nauką o sztuce – bez obawy błędu można wskazać Jana Bołoz Antoniewicza jako głównego sprawcę tej zmiany. Nie tyle zresztą jego samego, ile wizję historii sztuki, którą roztaczał z nowo objętej katedry historii sztuki. Jest paradoksem, ale i przejawem nieprzeciętnego talentu pedagogicznego, że tak szybko i skutecznie umiał pozyskać adeptów dziedziny, na uczelni lwowskiej dotąd nieznaną, człowiek, który sam wiedzę o sztuce zgłębiać naukowo zaczął całkiem niedawno. Był przecież Antoniewicz neofilologiem germanistą i romanistą, świetnie wykształconym, także na zagranicznych uczelniach, o uznanej pozycji w tym kręgu uniwersyteckiej humanistyki. Był jednakże zarazem znawcą sztuki, o rozległej erudycji, wrażliwości na dzieła sztuk wizualnych, a nade wszystko miał ogromne doświadczenie bezpośredniego obcowania z arcydziełami sztuki, zwłaszcza malarstwa i rzeźby renesansowych Włoch³. Po latach sam Podlacha tak mówił o pierwszych wykładach swego mistrza: „Pamiętam te wykłady w latach 1895–1898. Obejmowały głównie dzieje sztuki w okresie wczesnego i rozwiniętego Odrodzenia włoskiego, wkraczając monograficznie także w świat sztuki holenderskiej i francuskiej. Po raz pierwszy z katedry uniwersyteckiej na naszej Wszechnicy padały słowa, które przed szczupłą garstką słuchaczy roztaczały żywą treść piękna, wysuwając na czoło rozważań zagadnienia artystyczne. [...] W latach owych [...] była to nowość i to nowość tym więcej pożądana, że nawet najwybitniejsi pracownicy na polu historii sztuki (np. Sokołowski i Łoziński) gubili się aż nazbyt często w dociekaniach leżących właściwie poza granicami sztuki. [...] Niejeden z tych, co słuchali owych wykładów i mieli większe zainteresowanie do twórczości artystycznej, zawdzięcza im, że go wprowadziły w studium sztuki włoskiej i sztuki w ogóle i ukazały horyzonty przedtem nieznaną”⁴. Słowa te potwierdzają, jak sądzę, wyrażony wyżej domysł co do głównego sprawcy iluminacji, która Szawła studiującego historię na lwowskim uniwersytecie przemieniła w Pawła historii sztuki.

Lwowskie studia postanowił Podlacha dopełnić na Uniwersytecie Jagiellońskim i uczynił to, wpisując się na rok akademicki 1898/1899 na seminarium prof. Mariana Sokołowskiego, gdzie przygotował mono-

² „Kwartalnik Historyczny”, X, 1896, s. 906–910; XI, 1897, s. 219, 225–226, 425–428, 643–646. Pełne zestawienie publikacji Władysława Podlacha daje: W. Podlacha, *Bibliografia prac Władysława Podlacha*, [w:] *Księga ku czci...*, s. 23–27.

³ O Bołozie Antoniewiczu W. Podlacha, *Jan Bołoz Antoniewicz (1858–1922)*, „Prace Sekcji Historii Sztuki i Kultury Towarzystwa Naukowego we Lwowie”, I, 1923, s. 1–21; A. Bochnak, *Zarys dziejów polskiej historii sztuki*, Kraków 1948, s. 28–29; K. Piwocki, *Lwowskie środowisko historyków sztuki*, [w:] idem, *Sztuka żywa. Szkice z teorii i metodyki historii sztuki*, Wrocław 1970, s. 169–172; A. Małkiewicz, *Z dziejów polskiej historii sztuki. Studia i szkice*, Kraków 2005, s. 42–44; M. Bryl, *Jan Bołoz Antoniewicz (1858–1922)*, „Rocznik Historii Sztuki”, XXXVI, 2011, s. 7–19.

⁴ W. Podlacha, *Prof. Jan Bołoz Antoniewicz. (W dwudziestopięciolatecie działalności nauczycielskiej)*, „Gazeta Lwowska”, 110, 1920, nr 106 (11 V). Nie wszyscy uczniowie Antoniewicza i słuchacze jego wykładów (które Podlacha chwali jeszcze za „niezwykły dar słowa i zdolność formułowania spostrzeżeń”) podzielali taką ich ocenę. Czynią to: Piwocki („Był świetnym i błyskotliwym wykładowcą” – *op. cit.*, s. 120) oraz Hornung (*op. cit.*, s. 7), ale M. Gębarowicz (*Autobiografia. Jeden żywot w służbie nauki*, „Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich”, 4, 1994, s. 19–20) wykłady wspomina chłodno – w odróżnieniu od chwalonych ćwiczeń i seminariów swego profesora. Skrajnie ujemnie i niesprawiedliwie, jako „złego pedagoga”, ocenia go K. Michałowski (*Wspomnienia*, Warszawa 1986, s. 36).



Władysław Podlacha, mal. Maria Dolińska-Stachiewicz, ok. 1930, Lwów, Muzeum Baworowskich

grafię kościoła Bożego Ciała na Kazimierzu w Krakowie. Ten ostatni rok studiów pozwolił abiturientowi historii sztuki spojrzeć z nowego punktu widzenia na swą dyscyplinę, która dopiero zaczynała w pełni samodzielny rozwój. Mógł poznać z bliska i zestawiać z lwowskim ośrodek, w którym historia sztuki zdołała nieco okrzepnąć wokół kilkanaście lat działającej katedry uniwersyteckiej i znacznie starszej komisji, utworzonej dla tej dziedziny nauki przy Akademii Umiejętności. Na pewno porównywał również osobowości liderów obydwu środowisk – Sokołowskiego i Bołozza Antoniewicza. Być może rozważania: Kraków czy Lwów? – miały i praktyczne znaczenie, a młody Podlacha dopiero teraz, kończąc studia w Krakowie, wybierał miejsce, z którego miał wytyczać drogę swej zawodowej przyszłości. Tak czy inaczej, decyzja zapadła dokładnie na przełomie stuleci i już w lutym 1900 roku, jako jeden z pierwszych – jeśli nie pierwszy – historyk sztuki wykształcony na Uniwersytecie Lwowskim, rozpoczął pracę zastępcy nauczyciela gimnazjalnego w Stryju. Status pełnoprawnego nauczyciela przyznano mu w 1903 roku, po złożeniu egzaminu, który uprawniał do nauczania historii i geografii⁵.

Cztery lata spędzone w Stryju to czas założenia rodziny, narodziny starszego syna Wincentego, ale też zapewne kontynuowanie zainteresowań naukowych w kontaktach z nieodległym Lwowem. Praca naukowa nabrała intensywności, paradoksalnie, kiedy Podlachę przeniesiono znacznie dalej, na głęboką prowincję, do szkoły realnej w Śniatynie nad Prutem. Do Lwowa daleko, za to tuż za rzeką leżała Bukowina, „niezwykły rezerwat sztuki cerkiewnej”⁶, którego odkrywanie dla nauki europejskiej właśnie zaczynał młody nauczyciel historii i geografii. Przez pięć lat (1904–1909) cały czas wolny od obowiązków nauczycielskich przeznaczal na wyprawy badawcze do cerkwi bukowińskich. Przeważnie piesze, z dużym aparatem fotograficznym, zapasem klisz i statywem w plecaku. Kiedy kończył się czas zatrudnienia w Śniatynie – gotowa była dysertacja doktorska, w tym samym roku 1909 obroniona na Uniwersytecie Lwowskim, a dr Podlacha mógł powrócić do Lwowa, aby kontynuować nauczanie historii i geografii w tamtejszym IV Gimnazjum. Przedmiotem rozprawy były piętnasto- i szesnastowieczne późnobyzantyńskie malowidła, zdobiące wnętrza i elewacje cerkwi na Bukowinie, czyli na północnym krańcu dawnego gospodarstwa

⁵ Wskutek oczywistego błędu drukarskiego biogram w *Polskim Słowniku Biograficznym*, XXVII, 1983, s. 113 podaje jako datę odbycia tego egzaminu rok 1913.

⁶ W. Podlacha, *Scena Wieczery Pańskiej w malarstwie cerkiewnym XV i XVI wieku*, [w:] *Księga ku czci...*, s. 29.

mołdawskiego. W jaki sposób tak egzotyczny temat mógł się pojawić we Lwowie początku XX w., i to w kręgu profesora Bołozza Antoniewicza (promotora doktoratu, który wymyślił też tezę dysertacji⁷), znanego nade wszystko z fascynacji wielką sztuką renesansowych Włoch? Legenda uczonego ukazuje go jednostronnie, nie doceniając rozległości jego wiedzy i otwartości umysłu. Promotor i doktorant uzgodnili przedmiot badań tym łatwiej, że obaj uważnie nasłuchiwali głosów z Wiednia, który kulturowo nigdy nie był bliższy Lwowa niż w tamtych latach. A w stolicy cesarstwa Franz Wickhoff i Alois Riegl wzywali do pozytywnej oceny wszystkich stylów, jak również okresów „schyłku” i „upadku”, sztuki użytkowej, „prymitywnej” i prowincjonalnej; Josef Strzygowski zaś na peryferiach obszaru kultury śródziemnomorskiej, jak też poza jej granicami i w „barbarzyńskim” okresie dziejów odkrywał korzenie i źródła wielu dokonań artystycznych średniowiecznej Europy.

Polska historia sztuki początku minionego stulecia nie wprowadziła jeszcze w krąg swych poważnych badań sztuki bizantyńskiej i pobizantyńskiej, jakkolwiek o wielu tego rodzaju zabytkach na ziemiach polskich informowały epizodycznie różne publikacje. Toteż kilka fragmentów dysertacji Podlacha, ogłoszonych w renomowanych czasopismach austriackich jeszcze zanim całość ukazała się drukiem, zostało zauważonych i dobrze przyjętych w kraju oraz w kręgu specjalistów za granicą. Pierwszy z nich, z roku 1910, to studium bizantyńskiej wersji tematu Ostatniej Wieczerzy w malowidłach bukowińskich – publikacyjny debiut Podlacha w dziedzinie historii sztuki. Tak się złożyło, że jego nowe, poprawione i uzupełnione, polskie wydanie, przygotowane przez autora pod koniec życia, mogło się ukazać dopiero kilka lat po jego śmierci. W ten sposób bibliograficzną listę dokonań lwowskiego uczonego otwiera i zamyka ta sama praca⁸, co oznacza jakby połączenie początku z końcem, zamknięcie koła twórczego życia. Ogłoszenie drukiem rozprawy doktorskiej kończy definitywnie okres angażowania się jej autora w studia sztuki cerkiewnej galicyjskiej prowincji.

Zmiana zainteresowań naukowych nastąpiła jeszcze w roku 1909 i wiązała się z otrzymaną od Zakładu Narodowego im. Ossolińskich propozycją przygotowania we współpracy z Władysławem Tatarkiewiczem i Zygmuntem Batowskim dzieła pt. *Historia malarstwa polskiego*. Podlacha, który podjął się opracować część dotyczącą średniowiecza (11 rozdziałów), od razu z rozmachem zabrał się do pracy. W ten sposób zaczął formować nowy zakres swej naukowej specjalizacji: sztukę średniowieczną (z wyróżnieniem malarstwa). Pole mediewistyki uprawiał do końca życia, a szeroko zakrojone prace, przygotowania i podróże związane z *Historią malarstwa polskiego* trwały do wybuchu pierwszej wojny światowej, która unicestwiła szanse doprowadzenia do końca ambitnie zamierzonego przedsięwzięcia: pierwszego całościowego ujęcia dziejów polskiego malarstwa. Jedynym trwałym jego śladem są trzy zeszyty autorstwa Podlacha, które zdążono wydać⁹. Studia i materiały zebrane przez uczonego dla opracowania średniowiecznego rozdziału tych dziejów stworzyły wszakże solidną podstawę jego mediewistycznych prac publikowanych w ciągu następnych trzech dekad. Są to monograficzne rozprawy o miniaturach najcenniejszych polskich ksiąg iluminowanych (tynieckich ksiąg liturgicznych, Psalterza Floriańskiego, tzw. Modlitewnika Władysława Warneńczyka), ale także studium o krakowskim tryptyku św. Jana Jalmużnika¹⁰.

Intensywna praca nad malarstwem średniowiecznym nie przeszkodziła Podlasze podjąć jednocześnie trudne studia nad opanowaniem jednej jeszcze specjalności, która miała się okazać dla niego najważniejszą: teoretycznych podstaw historii sztuki i jej metodologii. Zachowane źródła nie dają odpowiedzi na pytanie o dokładniejszą datę i okoliczności, w których zapadła ta decyzja. Można przypuszczać, że dojrzewała ona od lat, w związku z trwałym i dociekliwym zainteresowaniem Podlacha poglądami

⁷ W książkowym wydaniu dysertacji Podlacha dziękuje swemu promotorowi za „inicjatywę do zajęcia się malowidłami bukowińskimi”; zob. W. Podlacha, *Malowidła ścienne w cerkwiach Bukowiny*, Lwów 1912, s. 205.

⁸ W. Podlacha, *Das hl. Abendmahl in den Wandgemälden der griechisch-orientalischen Kirchen in der Bukowina. (Ein Beitrag zur byzantinischen Ikonographie des XVI. und XVII. Jhs.)*, „Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k.k. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale”, 4, 1910, s. 140–159; i d e m, *Scena Wieczerzy...*, s. 29–42. Zob. też i d e m, *Die Göttliche Liturgie in den Wandmalereien der Bukowiner Klosterkirchen*, „Zeitschrift für christliche Kunst”, 23, 1910, s. 259–268; i d e m, *Abendlaendische Einflüsse in den Wandmalereien der griechisch-orientalischen Kirchen in der Bukowina*, „Zeitschrift für christliche Kunst”, 24, 1911, s. 199–210, 243–260, 271–284.

⁹ *Historia malarstwa polskiego*, cz. 1: W. Podlacha, *Malarstwo średniowieczne*, z. 1–3, red. T. Pini, Lwów 1913–1914.

¹⁰ W. Podlacha, *Miniatury tyneckich ksiąg liturgicznych w Bibliotece Uniwersyteckiej we Lwowie*, [w:] *Księga pamiątkowa ku czci Bolesława Orzechowicza*, t. 2, Lwów 1916, s. 195–210; i d e m, *Miniatury Modlitewnika króla Władysława*, [w:] *Modlitewnik Władysława Warneńczyka*, Kraków 1928, s. 93–41; i d e m, *Tryptyk św. Jana Jalmużnika w Krakowie, ikonografia i styl*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie”, XV, 1935, s. 14–20; i d e m, *Miniatury Psalterza Floriańskiego*, [w:] *Psalterz floriański lacińsko-polsko-niemiecki*, Lwów 1939, s. 65–104 (reedycja: Łódź 2002).

lwowskich filozofów: Kazimierza Twardowskiego i jego ucznia Jana Łukasiewicza, których ważne dzieła z teorii i ogólnej metodologii nauk właśnie w tamtym czasie opuszczały drukarnie. Jaką rolę mógł też odegrać pobyt Podlacha w Niemczech (1910 r.)¹¹, o którym zresztą niczego bliższego nie wiemy. Faktem znaczącym jest pisany jego ręką tekst, z datą roczną 1912, opatrzony tytułem: „Zagadnienie metody w historii sztuki”¹². Odtąd ten lub podobny tytuł i różne wersje tytułów rozdziałów będą się powtarzały w dokumentach i opracowaniach, głównie jednak jako tytuły wykładów i seminariów Podlacha. Ujawniał się w ten sposób narastający, główny nurt jego zainteresowań i przemyśleń, który zmierzał do wydania dzieła życia. Na początku 1912 r. albo nieco wcześniej postanawia Podlacha zacząć przygotowania do habilitacji. Udaje mu się dwukrotnie uzyskać specjalne, przyznawane habilitantom stypendium Akademii Umiejętności. Przeznacza je na pokrycie kosztów badań i studiów za granicą, przede wszystkim w Niemczech, gdzie immatrykułował się na rok akademicki 1912/1913 na uniwersytecie berlińskim, aby – jak pisze – „studiować dydaktykę uniwersytecką w zakresie historii sztuki”. Był to celny wybór, oznaczał bowiem pracę pod kierunkiem Adolfa Goldschmidta, który uchodził wówczas za „geniusza pedagogiki”, a był jednocześnie doskonałym mediewistą, znawcą malarstwa książkowego. Ogólnie podziwiany jego sposób ujmowania i prezentowania problemów sztuki średniowiecznej: rzeczowość i precyzja w analizach oraz trzeźwy umiar interpretacji – zostały na pewno dostrzeżone przez Podlachę, którego prace wykazują podobne zalety. (Polski stażysta planował pewnie i spotkanie z Heinrichem Wölfflinem, chyba jednak do niego nie doszło, bo szwajcarski uczoney w 1912 r. przeniósł się do Monachium). Nawiązał tam również kontakt z Wernerem Weisbachem, którego cenił jako ucznia Wölfflina i autora wydanej właśnie, od razu głośnej monografii malarstwa impresjonistycznego „w antyku i epoce nowożytnej”¹³.

Po powrocie z Niemiec, jeszcze przed wybuchem pierwszej wojny światowej, odbył Podlacha podróże studyjne do Rosji, Węgier, Czech i Włoch, a w warunkach wojny udawało mu się realizować bez większych przeszkód plany naukowe i zawodowe. Uprzedzając specjalistów niemieckich, ogłosił obszerną recenzję pierwszej dotyczącej metod historii sztuki książki Hansa Tietzego, a przy tej okazji sformułował własne poglądy na teoretyczne założenia i metody historii sztuki¹⁴. Jak się okazało były one już najogólniej skryształizowane i stanowiły trwały rdzeń jego stanowiska metodologicznego, odtąd jedynie uzupełniany i korygowany. Na przekór anomaliiom niesłabnącej wojny stworzono Podlasze warunki uzyskania wyższego stopnia naukowego, mógł więc w roku 1916 habilitować się na Uniwersytecie Lwowskim, w zakresie „sztuki średniowiecznej ze specjalnym uwzględnieniem krajów wschodnioeuropejskich”. Uzyskał tym samym prawo nauczania na lwowskiej uczelni, ale nie etat; został docentem prywatnym i utrzymywał się nadal (do 1919 r.) z pracy nauczyciela IV Gimnazjum. Jednocześnie rozpoczął też pracę muzealną na stanowisku kustosa lwowskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego (1917–1922)¹⁵.

Odzyskanie przez Polskę niepodległości przyniosło gruntowną zmianę sytuacji zawodowej docenta Podlacha i nie mniejszą lwowskiej uczelni, która wchodziła w okres najwyższych osiągnięć w swej historii z nową nazwą: Uniwersytet Jana Kazimierza. Mianowanie Podlacha, w jesieni 1919 r., profesorem nadzwyczajnym było rozwiązaniem, ku któremu intensywna praca i dokonania naukowe wiodły go od momentu podjęcia badań terenowych na Bukowinie. Uzyskanie profesury w niespełna dwadzieścia lat

¹¹ Podróż tę odnotowuje Podlacha wielokrotnie w życiorysach i innych dokumentach swojej teczeki osobowej. Zob. Arch. UW. RK 120/Podlacha Wł.

¹² Zob. zbiór archiwaliów W. Podlacha w Dziale Rękopisów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich [dalej cyt.: Osso. Rk.] sygn. Akc. 64/75. Rękopis liczy 212 kart formatu zeszytowego i dzieli się na 4 rozdziały: I. Problem metody, II. Rzut oka na rozwój historii sztuki, III. Historia sztuki a ikonografia, IV. Historia sztuki a estetyka. Do rękopisu dołączono w późniejszych latach pisaną na maszynie replikę.

¹³ Mógł spotkać i innych uczonych, spoza Instytutu Historii Sztuki, znanych mu z lektur, np. filozofa i teoretyka sztuki Maxa Dessoira, ale już nie Augusta Schmarsowa – jak utrzymywali H o r n u n g (*op. cit.*, s. 10) oraz P i w o c k i (*op. cit.*, s. 121) – ten bowiem od 1893 r. przebywał w Dreźnie; por. *Kunstwissenschaftler der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, Bd. 1, hrsg. J. J a h n, Leipzig 1924, s. 145 n.; U. K u l t e r m a n n, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Kunstwissenschaft*, Wien–Düsseldorf 1966, s. 340; *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 23, 2007, s. 122.

¹⁴ W. P o d l a c h a, *Niektóre zagadnienia nowoczesnej historii sztuki. Uwagi z powodu książki Die Methode der Kunstgeschichte. Ein Versuch von Dr. Hans Tietze, Leipzig 1913*, „Kwartalnik Historyczny”, 29, 1915, s. 208–223.

¹⁵ W pracę muzealną angażował się jeszcze nieraz w przyszłości jako: kustosz Muzeum im. Lubomirskich przy Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich (1922–1932), dyrektor Muzeum Historycznego m. Lwowa (1942–1944), przewodniczący Okręgowej Rady Muzealnej (1925–1928). Po raz pierwszy zdarzyło się to w 1916 r., kiedy opracował plan i zakres tworzonego Muzeum Archidiecezjalnego. Por. Arch. UW. RK 120; W. P o d l a c h a, *Muzeum Archidiecezji Lwowskiej imienia Jana Długosza*, Lwów 1916; L. K a l i n o w s k i, *Podlacha Władysław (1875–1951)*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, XXVII, 1983, s. 114.

po ukończeniu studiów to przykład stosunkowo szybkiej i efektownej kariery akademickiej. Nie byłaby ona możliwa bez pomocy i stałego poparcia, którego swemu najlepszemu uczniowi udzielał niezmiennie prof. Bołoz Antoniewicz¹⁶.

Nowy profesor obejmował na Wydziale Filozoficznym lwowskiego uniwersytetu drugą katedrę historii sztuki, połączoną z Zakładem Historii Sztuki Polskiej i Wschodnioeuropejskiej. Odtąd, kontynuując badania naukowe, musiał Podlacha większą część swej energii poświęcić na zadanie dla siebie zupełnie nowe: przygotowanie wykładów, seminariów i organizację pracy dydaktycznej. Poradził sobie z tym szybko i sprawnie, co więcej – uznał za swoją powinność włączenie się do organizacji nauczania historii sztuki także na trzech pozostałych uniwersytetach II Rzeczypospolitej, które ten kierunek studiów wprowadziły. Okazję do dyskusji na ten temat dawała wydana w 1919 r. książka, zbierająca ankietowe odpowiedzi wybitnych uczonych (w tym, oprócz Podlacha, sześciu jeszcze historyków sztuki), dotyczące potrzeb, organizacji i rozwoju nauki polskiej. Odosobnione, ambitne pomysły lwowskiego profesora na to, jak w Polsce, wspólnym wysiłkiem, pokusić się o „znalezienie sobie drogi własnej w świat sztuki”¹⁷, nie spotkały się jednak ze zrozumieniem, każda z uczelni, z nielicznym zespołem historyków sztuki, nie zawsze dostatecznie przygotowanych do uniwersyteckiego nauczania, prowadziła je po swojemu. Podlacha, po prostu, zbyt daleko wybiegał w przyszłość¹⁸. Jego zabiegom o stworzenie w polskich uczelniach odpowiednich programów i warunków nauczania historii sztuki towarzyszyły starania o powszechne rozumienie osobnego miejsca tej dyscypliny wśród nauk humanistycznych. Uczulony był szczególnie na próby podporządkowania jej historii lub historii kultury. Pierwszy z tych grzechów uznał za główny już w recenzowanej książce Hansa Tietzego¹⁹, któremu także Richard Hamann wytykał, że wyznacza dziełu sztuki rolę wyłącznie źródła historycznego, „wydając historię sztuki na łup historii”²⁰. Na IV Powszechnym Zjeździe Historyków Polskich (1925) wykazywał natomiast autonomię swojej dyscypliny wobec historii kultury; nie z obawy, że ta niezależność mogłaby być kwestionowana, ale z przekonania, iż nie są w pełni rozumiane jej metodologiczne racje²¹.

Przez ponad dwadzieścia lat, licząc od roku 1925, nie wydał Podlacha żadnej pracy, która traktowałaby wprost o zagadnieniach metodologicznych; dawał o sobie znać niemal wyłącznie jako mediewista, ogłaszając zwłaszcza opracowania z zakresu malarstwa miniaturowego: oprócz już tu wspomnianych, chyba najważniejsze – o miniaturach średniowiecznych Śląska (1935 r.)²². Pasja zgłębiania teoretycznych podstaw historii sztuki nie wygasła jednak, ale przeniosła się na przygotowania podręcznika z tej dziedziny; jego treść była, w miarę postępu pracy, przekazywana w wykładach i seminariach. Przeglądając coroczne plany zajęć dydaktycznych Podlacha w okresie międzywojennym, widzi się, jak z roku na rok zwiększa się w nich dominacja problematyki teoretycznej i metodologicznej nad pozostałymi przedmiotami. Podlacha, od roku 1922 profesor zwyczajny, poświęcał coraz więcej czasu i energii na sprawy

¹⁶ B r y l (*op. cit.*, s. 14) stwierdził, że stosunki między Bołozem Antoniewiczem a Podlachą „dalekie były od serdeczności” i nie mogły być inne. Na dowód przytacza dwa „świadczenia”: wypowiedź Bołoz Antoniewicza (z drugiej ręki) o konieczności podróżowania do Włoch i wspomnienie K. Michałowskiego sprzed 60 lat (kiedy uczestniczył w seminarium Podlacha): „Podlacha sam nigdy w Paryżu i Wenecji nie był; dopiero w rok czy dwa lata potem wyjechał [...] do Paryża”. To stwierdzenie jest nie tylko bałamutne logicznie, ale i nieprawdziwe. Podlacha był we Włoszech już w 1914 r., co notują jego akta osobowe i główne o nim publikacje. Nie chcę orzekać o serdeczności stosunków między nauczycielem i uczniem, wiem jednak, że cechowała je niezmiennie wzajemna życzliwość, uznanie i zaufanie. Podlacha wyraził je wielokrotnie w publikacjach, jego nauczyciel – w czynach; gdyby nie życzliwość i uznanie Bołoz Antoniewicza, niepodzielnie kierującego jedyną (do 1919) katedrą historii sztuki we Lwowie, szybka kariera uniwersytecka Podlacha (por. uwagi wyżej) nie byłaby w ogóle możliwa. Zob. Arch. UW. RK 120: życiorys Podlacha z 25 V 1950; H o r n u n g, *op. cit.*, s. 10; K a l i n o w s k i, *Podlacha Władysław...*, s. 114; M. Z l a t, *O twórczości i poglądach Władysława Podlacha (1875–1951)*, [w:] *Mysł o sztuce*. Materiały sesji zorganizowanej z okazji czterdziestolecia istnienia Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1976, s. 308.

¹⁷ W. P o d l a c h a, *O przyszłość historii sztuki*, [w:] *Nauka polska, jej potrzeby, organizacja i rozwój*, t. 2, Warszawa 1919, s. 394–426.

¹⁸ Jak daleko? Wyprzedzenie wynosi ok. 70 lat, jeśli dystans mierzyć datami publikacji, w których jego projekty kształtowania rozwoju historii sztuki w Polsce spotkały się ze zrozumieniem i wysoką oceną. Zob. J. B i a ł o s t o c k i, *Historia sztuki*, [w:] *Historia nauki polskiej*, t. IV, cz. III: 1863–1918, Warszawa 1987, s. 690–702; M. P o p r z ę c k a, *Katedra Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego*, [w:] *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, red. A.S. Labuda, Poznań 1996, s. 159–165. O antycypacji tendencji 2. połowy XX w. w poglądach Podlacha pisze: E. G i e y s z t o r - M i ł o b ę d z k a, *Polska Historia Sztuki – jej konserwatyzm i próby jego przewyciężenia*, „Kultura Współczesna”, 2000, nr 4 (26), s. 69.

¹⁹ Por. przyp. 14.

²⁰ Z l a t, *O twórczości...*, s. 299–300.

²¹ W. P o d l a c h a, *Historia sztuki a historia kultury*, [w:] *Pamiętnik IV Powszechnego Zjazdu Historyków Polskich w Poznaniu*, t. I, Sekcja 5, Lwów 1925, s. 1–3.

²² W. P o d l a c h a, *Miniatury śląskie*, [w:] *Historia Śląska od najdawniejszych czasów do roku 1400*, t. 3, Kraków 1936, s. 186–246.

organizacyjne i administracyjne, także te, wiążące się z awansami, honorami i wyróżnieniami na uczelni i poza nią²³. Konflikty polityczne lat międzywojennych, zakłócające działalność szkół wyższych w Polsce, dawały się odczuć i w tak niewielkich placówkach, jak dwie katedry historii sztuki we Lwowie. Podlacha zdecydowanie dystansował się od polityki, ale ona trafiała do niego różnymi drogami²⁴. Powszechny antyrządowy protest społeczności akademickiej przeciw haniebnemu „procesowi brzeskiemu” (1930 r.) spowodował represje sanacyjnych władz, także w postaci usuwania nieprawomyślnych profesorów przez likwidację ich katedr²⁵. W ten sposób musiał odejść z uczelni (jako jeden z trzynastu) prof. Władysław Kozicki, który siedem lat wcześniej objął po Bołozie Antoniewicz Katedrę Historii Sztuki Nowożytniej. Podlasze, zajmującemu w tym czasie stanowisko dziekana Wydziału Humanistycznego, udało się udzielić pomocy innemu zagrożonemu represjami sygnatariuszowi „protestu brzeskiego” – doktorowi Marianowi Morelowskiemu z Uniwersytetu Stefana Batorego. (Pomoc polegała na nadzwyczajnym przyspieszeniu przewodu habilitacyjnego, a tym samym – stabilizującej profesury w Wilnie²⁶). Nie był natomiast w stanie osłonić kierowanej przez siebie Katedry od wielu innych skutków konfliktów politycznych, niepokoju i gwałtownych zaburzeń, jakie wstrząsały uczelnią. Wśród nauczycieli akademickich, jak też studentów, przeważali sympatycy endecji²⁷, których nie znosił, nawet kiedy najgłośniej protestowali przeciw nowej ustawie ograniczającej wolności akademickie. Z tych kręgów wychodziły impulsy do antysemickich wystąpień, uwieńczonych tak zwanym gettem ławkowym, które wprowadzane było przez uczelnie w całym kraju. Uchwały je i władze Uniwersytetu Lwowskiego w 1937 roku, mimo sprzeciwów i złożenia urzędu przez rektora²⁸. W tych ponurych latach najdotkliwsze patologie życia publicznego nie docierały do niewielkiego i działającego na uboczu kręgu uniwersyteckiej historii sztuki. Żydzi i Ukraińcy, dość liczni wśród studentów i w grupie doktorantów, pod okiem prof. Podlacha mogli się czuć bezpiecznie.

Sowiecka okupacja Lwowa, rozpoczęta wkroczeniem Armii Czerwonej pod koniec września 1939 r., nie od razu zmieniła organizację i funkcjonowanie uniwersytetu. Ograniczono limity przyjęć, miejsce polskiego rektora zajął mianowany Ukrainiec, w nazwie uczelni pojawił się jej nowy patron Iwan Franko, ale nadal większość studentów i kadry nauczycielskiej stanowili Polacy, tworząc ostatni przyczółek względnie wolnej nauki polskiej w wojennej Europie²⁹. W coraz silniej depolonizowanym uniwersytecie był Podlacha przez kolejne dwa lata akademickie profesorem i kierownikiem katedry historii sztuki na Wydziale Historycznym, a zarazem kierownikiem „Gabinetu historii sztuki”³⁰. Główny wykład prowadzony w tych latach nosił tytuł: „Dzieje sztuki w zarysie. Pojęcia wstępne”.

O wiele trudniej niż „za pierwszych Sowietów” – jak mawiają lwowianie – układało się życie Podlacha pod okupacją niemiecką (1941–1944). Likwidacja uniwersytetu pozbawiła go pracy (i środków do życia), żadnej zastępczej nie znalazł przez półtora roku. Wyrzucono go wraz z rodziną z mieszkania, a po długiej chorobie zmarł jego młodszy syn, Henryk. Dopiero w grudniu 1942 r. objął zwolnione właśnie stanowisko

²³ Zestawia je: Kalinowski, *Podlacha Władysław...*, s. 114; por. też A. Małkiewicz, *Historia sztuki na Uniwersytecie Lwowskim 1893–1939*, [w:] *Dzieje historii sztuki w Polsce...*, s. 66–70.

²⁴ Niezmiernie rzadko ujawniał swoje poglądy i opinie polityczne. Tym ciekawsza jest informacja, którą podał w legendarnym dziś formularzu ankiety personalnej (8 stron formatu A4, kilkadziesiąt pytań), wypełnionej 25 V 1950. Na pytanie: „Czy należał do PPS, SL?” odpowiedział: „Nie należał, ale odnosił się pozytywnie do ruchu socjalistycznego i dawał wyraz temu przekonaniu w głosowaniu na wyborach”. Por.: Arch. UW. RK 120.

²⁵ D. Mycielska, *Postawy polityczne profesorów wyższych uczelni w dwudziestoleciu międzywojennym*, [w:] *Inteligencja polska XIX i XX wieku. Studia*, red. R. Czepulis-Rastenis, t. 4, Warszawa 1985, s. 304–311; *Sprawa brzeska. Dokumenty i materiały*, opr. M. Leczyk, Warszawa 1987, s. 23–24, 39–41; J. Draus, *Uniwersytet Jana Kazimierza we Lwowie 1918–1946*, Kraków 2007, s. 40–43; R. Herczyński, *Spętana nauka. Opozycja intelektualna w Polsce 1945–1970*, Warszawa 2008, s. 25; A. Małkiewicz, *Julian Pagaczewski (1874–1940)*, „Rocznik Historii Sztuki”, XXXVI, 2011, s. 23. Protest brzeski podpisało co najmniej czterech profesorów historii sztuki: T. Szydłowski i J. Pagaczewski z UJ, W. Kozicki z UJK i M. Morelowski z USB. Dwóch pierwszych ukarano za to likwidacją ich katedr i usunięciem z uczelni. Represje za Brześć ominęły Morelowskiego, bo był wtedy zastępcą profesora i nie kierował katedrą. Mógł czuć się zagrożony po dyscyplinarnym usunięciu go na początku 1930 r. ze stanowiska kustosa zamku Wawelskiego, za pomocą politycznego narzędzia, jakim była nowo wprowadzona nowela do ustawy akademickiej. Pozwalała ona, jak w przypadku Pagaczewskiego, przenosić pracownika w każdym wieku „w stan nieczynny”, co mogło być wstępem do skierowania na emeryturę.

²⁶ P. Kownacki, *Protest Wilna*, „Gazeta Warszawska”, 156, 1930, nr 379.

²⁷ Draus, *op. cit.*, s. 40.

²⁸ Mycielska, *op. cit.*, s. 325–326; Herczyński, *op. cit.*, s. 29–30.

²⁹ Draus, *op. cit.*, s. 76–83; A. Hutnikiewicz, *Uniwersytet Jana Kazimierza we Lwowie*, „Semper Fidelis”, 1990, nr 4–5, s. 20–26.

³⁰ Arch. UW. RK 112: zyciorys z 25 V 1950.

dyrektora Muzeum Historycznego; „prowadził tam, korzystając z biblioteki i zbiorów muzealnych, tajne nauczanie w zakresie historii sztuki”³¹.

Opuszczenie Lwowa przez Niemców i druga okupacja sowiecka doprowadziły do zorganizowania na nowo uniwersytetu, jeszcze w lecie 1944 r. Podlachę zaangażowano na stanowisko zastępcy profesora, ale w rok później został zwolniony z pracy, wraz z innymi polskimi profesorami. Od roku trwała już ekspatriacja mieszkańców Lwowa, a w Polsce uruchamiano uniwersytety przy ogromnym deficycie kadr naukowych. Licząc na opuszczenie Lwowa przez Podlachę, jeszcze w 1945 r. zapraszały go do objęcia katedry i Uniwersytet Mikołaja Kopernika, i Uniwersytet Jagielloński. Lwowski uczoney musiał odłożyć wyjazd do wiosny 1946 r., a kiedy już przyjechał, przyjął stanowisko profesora zwyczajnego i kierownika katedry historii sztuki na Uniwersytecie i Politechnice we Wrocławiu³². Już w czerwcu tego roku zaczął budowanie Katedry i Zakładu Historii Sztuki „na surowym korzeniu”, bowiem po *Kunsthistorisches Institut* dawnego niemieckiego uniwersytetu pozostały jedynie wypalone ruiny.

Choć Profesor przekroczył był właśnie granicę siedemdziesięciu lat, sprawnie i szybko zrealizował swoje pionierskie zadanie, także dzięki temu, że na Wydziale Humanistycznym i na uczelni w ogóle miał wokół siebie kolegów ze Lwowa; nawet lokal jego katedry sąsiadował, jak tam, z katedrą przyjaciela i dawnego rektora UJK – prof. Edmunda Bulandy. Postarał się wkrótce, aby zaangażować w Zakładzie dwoje lwowian: dra Zbigniewa Hornunga (swego ucznia) i dr Janinę Orosz (dawną asystentkę Bulandy). Nie lwowianinem, ale dobrym znajomym, którego Podlacha zwerbował do współpracy, był dojeżdżający na zleczone wykłady aż z Lublina (KUL) prof. Marian Morelowski³³. „Lwowskie” były także wykłady Podlacha, bo większość z nich opracowywał już od lat dwudziestych. Dominowały, jak zawsze, kolejne części i rozdziały podręcznika o założeniach i metodach historii sztuki, ale poza tym wykładał też sztukę chrześcijańską i bizantyńską, sztukę romańską oraz „Malarstwo europejskie w latach 1890–1920. Teoria i paralele historyczne”. W pracy badawczej, tak jak w dydaktyce, nie kwapił się do podejmowania nowych zadań. Wiedząc, że czasu pozostało mu niewiele, chciał dokończyć prace przygotowywane od lat, a zwłaszcza dwie: nowe, zmienione i poszerzone wydanie książki o malowidłach w cerkwiach Bukowiny, a przede wszystkim swoje *opus vitae* – podręcznik metodologii, którego szanse opublikowania szybko topniały. Uporczywie szukając możliwości jego wydania, skorzystał z pomocy i zaproszenia Władysława Tatarkiewicza, i na posiedzeniu Wydziału II Towarzystwa Naukowego Warszawskiego w 1949 r. przedstawił obszerny konspekt książki. W wyniku tego wystąpienia książka została przyjęta jako kolejna pozycja wydawnictw Towarzystwa planowanych na rok 1950. Jeszcze w roku 1949 opublikowano w sprawozdaniach WTN konspekt książki i na tym sprawa wydania dzieła życia Podlacha ostatecznie się zamknęła³⁴. Dała o sobie znać zaostrzona cenzura polityczna – narzędzie zniewolenia nauki polskiej, procesu, który wtedy właśnie zbliżał się do apogeum. Pomoc zaś Tatarkiewicza raczej szkodziła niż służyła sprawie, usunięto go bowiem właśnie z Uniwersytetu Warszawskiego za nieprawomyślność. Podlacha nie mógł już wtedy wątpić w nieodwołalność wyroku wydanego na dwie jego prace: *Podręcznik* i wznowienie *Malowideł ściennych*. Mimo tego w załączniku do kwestionariusza osobowego wysłanego do Ministerstwa Oświaty

³¹ *Ibidem*. Struktura organizacyjna tajnego nauczania, które zorganizował były rektor (jednocześnie Okręgowy Delegat Rządu londyńskiego) prof. E. Bulanda, kopiowała podziały i organy władz przedwojennej Uczelni, tworząc Uniwersytet Jana Kazimierza w konspiracji. Studium historii sztuki kierował W. Podlacha, współpracowali z nim prof. M. Gębarowicz i dr Zbigniew Hornung. Na wniosek Podlacha 14 VI 1944 otwarto na tajnym Wydziale Humanistycznym przewodniczący dra Z. Hornunga. (Przewód został zakończony na Uniwersytecie Wrocławskim w 1949 r.). Por. D r a u s, *op. cit.*, s. 142–148, 226–259; H e r c z y Ń s k i, *op. cit.*, s. 38.

³² O przenosinach Podlacha do Wrocławia i organizowaniu tam uniwersyteckiego Zakładu Historii Sztuki pisze: M. Z l a t, *Pierwsze lata historii na Uniwersytecie i Politechnice we Wrocławiu*, [w:] *Dzieje historii sztuki w Polsce...*, s. 227–230.

³³ Morelowski, który od 1947 r. dojeżdżał z Lublina i prowadził wykłady zleczone, a w 1949 r. przeprowadził się do Wrocławia, nie mógł, mimo starań Podlacha, uzyskać etatu. Został bowiem znowu w trybie nadzwyczajnym przeniesiony na emeryturę, po tym, jak na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim odmówił (1950 r.) podpisania tzw. Apelu sztokholmskiego (o pokój i przeciw imperialistom). W 1930 naraził się władzy sanacyjnej, podpisując niewłaściwy protest, teraz władze komunistyczne ukarały go za odmowę podpisania słusznego protestu. Postawa polityczna Morelowskiego, jak z tego widać, była bardziej złożona, niż to przedstawia A. K o z i e ł (*Marian Morelowski 1884–1963*, „Rocznik Historii Sztuki”, XXXVI, 2011, s. 47–56), a epitety „sprzymierzeńca komunistycznych władz” i „narodowego” historyka sztuki wyjaśnieniu tej kwestii nie służą.

³⁴ W. P o d l a c h a, *Historia sztuki, jej założenia i metody badawcze*, „Sprawozdania z posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego”, Wydział 2, R. 42 (1949), s. 73–79 [dalej cyt.: *Konspekt*].

meldował, że jego *Podręcznik* przyjęło do druku Towarzystwo Naukowe Warszawskie, przygotowywane zaś drugie wydanie *Malowideł ściennych* „będzie znacznie powiększone i zmienione”³⁵.

Pierwsze powojenne pięciolecie było dla uniwersyteckiej historii sztuki we Wrocławiu odrębnym i wyraźnie zamkniętym okresem, w którym Podlacha stworzył ramy organizacyjne dydaktyki i w głównej części sam je wypełniał treścią. Zaczynał ten okres jeden profesor, kończyło go trzech, cztery kolejne nazwiska mógł Podlacha wpisać na długą listę promowanych przez siebie doktorów³⁶.

I wtedy, po tych niewątpliwych sukcesach, nastąpiła druga faza kryzysu: rozpoczęta w 1950 r. likwidacja kierunków studiów na Wydziale Filozoficzno-Historycznym, wraz z redukcją obsady osobowej katedr, objęła też historię sztuki, obok ośmiu innych kierunków (z dziesięciu dotąd istniejących). Kryzys wywołała sowietyzacja polskiej nauki, niosąca ze sobą nasilenie indoktrynacji marksistowskiej, którą skierowano, z oczywistych względów, głównie na humanistykę. Tak było w całym kraju, ale skrajnie drastyczne formy przybrał ten proces we Wrocławiu, gdzie nieoczekiwanie dynamiczny rozwój humanistyki zaskoczył władze państwowe i nadzór partyjny. Zbyt wielu niepokornych uczonych skupił Wydział Humanistyczny, aby można było liczyć na szybkie przeprowadzenie tam rozpoczętych „reform”³⁷. Podlacha jeszcze w czerwcu 1951 r. uzyskał poparcie rady wydziału dla swego memoriału, domagającego się od Ministerstwa Oświaty cofnięcia decyzji o likwidacji studiów historii sztuki na Uniwersytecie Wrocławskim. Odpowiedzi bezpośredniej się nie doczekał, pośrednią – była drakońska ustawa o szkolnictwie wyższym, uchwalona 15 grudnia 1951 r.; nie zdążył jej chyba przeczytać, ale treść poznał na pewno. Zmarł nagle, pięć dni później³⁸.

TWÓRCZOŚĆ I STANOWISKO METODOLOGICZNE, ICH ZNACZENIE

Badania naukowe rozwijał Podlacha w kilku wątkach tematycznych. Niektóre znajdowały się w kręgu jego zainteresowań zawsze, były kontynuowane, niekiedy z przerwami; inne zajmowały go czas jakiś, po czym zaniechane nigdy ponownie nie zostały podjęte. Pierwsza dekada jego aktywności naukowej – a zarazem pierwsze dziesięciolecie XX w. – wypełniają bez reszty studia nad późnobyzantyńskim malarstwem. Uwieńczone doktoratem i świetną książką, stały się rozdziałem zamkniętym, do którego uczony nigdy już nie wrócił. Po nich pojawiają się dwa nowe kierunki zainteresowań. Jeden to polskie malarstwo średniowieczne, którym parał się stale, z różną co prawda intensywnością i jedynie do początku drugiej wojny światowej. Drugi kierunek, ten najważniejszy, to teoretyczne podstawy i metody historii sztuki – problemy, którymi nie tylko zajmował się do ostatnich dni życia, ale które też z roku na rok coraz bardziej wysuwały się przed inne, a zaprzętały go nieprzerwanie również dlatego, że dominowały w jego wykładach i seminariach³⁹. Poza wymienionymi dziedzinami specjalizacji naukowej niezmiennie przyciągała jego uwagę sztuka najnowsza, jemu współczesna; był to związek trwały i silny, łączył się bowiem w sposób oczywisty z jego pasją teoretyzowania.

Malowidła ścienne w cerkwiach Bukowiny to książka, która wraz z poprzedzającymi ją trzema szczegółowymi studiami z tego zakresu zapowiadała pojawienie się w Polsce pierwszego badacza sztuki – bizantynisty, stała się wydarzeniem niezwykłym. Za granicą doceniono to bardziej, dzięki owym fragmentarycznym studiom publikowanym po niemiecku. Dla mieszkańców ziem polskich, oswojonych ze sztuką cerkiewną Rusi, była to jednak sztuka obca, mołdawska, bo choć wchodziła w skład Austro-Węgier,

³⁵ Arch. UW, RK 120, ankieta personalna z 25 V 1950 z załącznikami. Udało się opublikować osobno dwa fragmenty *Podręcznika*: W. Podlacha: *Z zagadnień historii sztuki. (Społeczna i poznawcza funkcja sztuki)*, „Nauka i Sztuka”, 3, 1947, z. 6, s. 3–28; i d e m, *Henryk Wölfflin i jego teoria sztuki*, Wrocław 1949. Trzeciego fragmentu, pt. *Dialektyczna teza impresjonizmu*, przedstawionego w 1949 r. dwukrotnie na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego, nie pozwolono opublikować nawet w streszczeniu; zob. Ziela, *O twórczości...*, s. 304.

³⁶ *Uniwersytet Wrocławski w latach 1945–1955*, red. F. Longchamps, t. 1, Wrocław 1959, s. 110–112; Arch. UW, Zakład Historii Sztuki, sygn. 146: sprawozdanie za rok akad. 1950/1951.

³⁷ *Studia nad przeszłością i dniem dzisiejszym Uniwersytetu Wrocławskiego*, red. T. Kulak, W. Wrzesiński, Warszawa–Wrocław 1989, s. 89–90, 105–108.

³⁸ W. Podlacha został pochowany we Wrocławiu, na cmentarzu przy kościele św. Wawrzyńca.

³⁹ Dydaktyka uniwersytecka, do której Podlacha przywiązywał wagę najwyższą i którą realizował z niezwykłą rzetelnością, w tym miejscu może być jedynie wzmiankowana. A zasługuje na osobne opracowanie tym bardziej, że zachowała się bogata jej dokumentacja źródłowa z okresu półwiecza. Na długiej liście jego uczniów znajdują się m.in.: A. Betterówna, H. Blumówna, T. Cieński, J. Güttler, J. Guze, Z. Hornung, M. Janiów-Piwocka, A. Majerska, J. Oroszówna, K. Piwocki, M. Rzepińska, J. Zanoziński, L. Kalinowski (rozpoczęte studia przerwała wojna).

to nigdy nie obejmowały jej granice historycznej Polski. Książkę otwiera wstępna charakterystyka historyczno-ideowego kontekstu prezentowanego malarstwa, tworzono u schyłku średniowiecza, z inicjatywy osad mnisznych, jakimi były bukowińskie monastera, pokrewnego freskom wołoskim i greckim, ale ciągle zapatrzonoego we wzory życia monasterów na półwyspie Athos. Wyniki badań około dwudziestu cerkwi, o ścianach wewnętrznych i zewnętrznych pokrytych malowidłami figuralnymi, przedstawia autor w trzech częściach, dotyczących kolejno: systemu kompozycyjnego (rozmieszczeniu i kompozycji malowideł, ich stosunkowi do architektury), ikonografii oraz historycznej oceny stylu. W konkluzji Podlacha zauważa, że popularność malarstwa ściennego cerkwi bukowińskich rosła, w miarę jak gasło malarstwo miniaturowe (które było zresztą głównym źródłem wzorów); jakby freskanci mieli zmienić i zastąpić iluminatorów. Zdaniem Podlacha malarstwo cerkiewne Bukowiny nie dorównuje najwybitniejszym dziełom malarstwa bizantyńskiego, ale też nie ustępuje całej reszcie malowideł z Athos.

Książka jest dziełem odkrywczym i oryginalnym. Wprowadziła w krąg zainteresowań europejskiej nauki grupę stosunkowo nieźle zachowanych architektoniczno-malarskich zespołów cerkiewnych, skupionych w niewielkim regionie. Choć sam autor książki nie wykorzystał udanego debiutu do utrzymania bizantynistyki w polu badań polskiej historii sztuki, spowodował trwale zainteresowanie postbizantyńską twórczością Mołdawii uczonych zagranicznych; najpierw rosyjskich, ukraińskich i austriackich, potem, szczególnie skutecznie – rumuńskich, a za ich pośrednictwem francuskich⁴⁰. Wielu z nich korzystało z ogromnego zbioru negatywów fotograficznych lwowskiego profesora, który w książce zdołał pomieścić jedynie 30 ilustracji.

W okresie międzywojennym zaprzyjaźniony z Podlachą filolog z Uniwersytetu w Czerniowcach – Grigore Nandriș dokonał przekładu książki o malowidłach bukowińskich na język rumuński. To tłumaczenie zaginęło w latach wojny, ale Nandriș powtórnie książkę przełożył i ten tekst stał się podstawą dwóch wydań powojennych: angielskiego (1970) i rumuńskiego (1985)⁴¹. W Polsce dzieło Podlacha – po ukazaniu się niemal przemilczane – dopiero od końca ubiegłego wieku zaczęło być coraz częściej przywoływane i doceniane. Stało się tak za sprawą wyraźnego nasilenia studiów nad sztuką bizantyńską z jednej strony, z drugiej – nad początkami zorganizowanego uprawiania nauk o sztuce w Polsce. W obydwu perspektywach sylwetka Podlacha i jego główna publikacja nabrały wyrazistości. Monografia malowideł bukowińskich bywa więc coraz częściej chwalona nie tylko jako otwarcie badań sztuki bizantyńskiej u nas i odkrycie nieznanego nauce europejskiej ładu⁴² bądź „nadal jedyne monograficzne ujęcie tematu”⁴³, ale też jako książka „do dziś nie zdezaktualizowana”⁴⁴. Oceny te, z wyjątkiem ostatniej, trudno kwestionować. Należy je wszakże utemperować, rozróżniając, co w dzisiejszej wartości i przydatności dzieło zawdzięcza autorowi, a co innym czynnikom i okolicznościom. Książka jest jedyną monografią bukowińskich malowideł także z tego powodu, że powstaniu następnych nie sprzyjały ani lata obydwu wojen światowych, ani ostra kwarantanna, jaką komunistyczne władze Rumunii objęły miejsca kultu religijnego przez całą drugą połowę XX w.; towarzyszyła temu nie mniej rygorystyczna cenzura badań i wszelkich publikacji dotyczących religijności⁴⁵. Nie jest dziś natomiast praca Podlacha aktualna w całości, bowiem jak wszystkie

⁴⁰ Pod kierunkiem Podlacha jako promotora powstała rozprawa doktorska ukraińskiego badacza, wydana w 1929 r. w języku ukraińskim i niemieckim. Por. J. Konstantynowicz, *Die Ikonmalerei der Galizischen Ukraine XV–XVI Jhd.*, Lwów 1929; W. Deluga, *Historia badań we Lwowie nad sztuką cerkiewną na przełomie XIX i XX wieku*, „Zamojsko-Wołyńskie Zeszyty Muzealne”, IV, 2006–2007, s. 15–16.

⁴¹ G. Nandriș (zm. 1968) był po wojnie profesorem uniwersytetu w Londynie. Tekst cz. I i cz. II książki Podlacha połączył z własnym, tworząc całość, która nosi jego nazwisko i tytuł jego publikacji. Nie doczekał wydania tej pracy, przygotowała ją do druku jego żona, która również, przy udziale współpracowników, doprowadziła do wydania książki Podlacha w języku rumuńskim. Zob. G. Nandriș, *Christian Humanism in the Neo-Byzantine Mural-Painting of Eastern Europe*, Wiesbaden 1970; nota rec. książki: Ch. Walter, „Revue des études byzantines”, 29, 1971, s. 338; W. Podlacha, V. Drăgut, G. Nandriș, M. Nandriș, A. Vasiliu, *Pictura murală din Bucovina*, București 1985.

⁴² W. Cerań, *Główne osiągnięcia polskich badań nad historią sztuki bizantyjskiej (do roku 1998)*, [w:] *Sztuka średniowiecznego Wschodu i Zachodu. Osiągnięcia i perspektywy poznawcze u progu XXI wieku*, red. M. Smorąg-Różycka, Kraków 2002, s. 9; Deluga, *op. cit.*, s. 15–16.

⁴³ Kalinowski, *Podlacha Władysław...*, s. 113.

⁴⁴ R. Brykowski, T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Rumunii*, Wrocław 1979, s. 178; Małkiewicz, *Z dziejów...*, s. 52.

⁴⁵ E. Kocój, *Świątynie, postacie, ikony. Malowane cerkwie i monastery Bukowiny Południowej w wyobrazeniach rumuńskich*, Kraków 2006, s. 19.

prace naukowe ulega naturalnemu i nieuchronnemu procesowi szybszego lub wolniejszego starzenia się⁴⁶. Rozumiał to Podlacha, który już sześćdziesiąt lat temu pisał, że przygotowuje nowe wydanie książki, i zapowiadał, że „będzie ona znacznie powiększona i zmieniona”⁴⁷. Nowego wydania nie zdołał zrealizować, ale stare uchodzi za dzieło klasyczne już dziś, równo sto lat po opublikowaniu. Niewielu rozprawom doktorskim to się przydarza. Miał rację Tadeusz Chrzanowski, kiedy puentując książkę o sztuce Rumunii, uznał *Malowidła ścienne w cerkwiach Bukowiny* za istotny polski wkład w badania sztuki tego kraju. Wypada też stwierdzić, że dzieło lwowskiego uczonego przyczyniło się w jakimś stopniu do wpisania na Listę Światowego Dziedzictwa Kultury UNESCO dziewięciu z cerkwi, odkrywanych przez niego ponad sto lat temu; zapewnia im to optymalne warunki opieki i przetrwania⁴⁸.

Wchodząc na obszar badań polskiego malarstwa średniowiecznego, zaczynał Podlacha znowu od przedsięwzięcia pionierskiego i ambitnie zamierzonego, tym razem zespołowego, jakim miała być zainicjowana przez wydawnictwo Ossolineum pierwsza synteza malarstwa polskiego. Wybuch pierwszej wojny światowej przerwał realizację tych zamiarów, pozostał jedynie ich fragment w postaci opublikowanych trzech pierwszych zeszytów autorstwa Podlacha, obejmujących początkowy okres do XIV wieku. Wstępny rozdział jego rozważań wyjaśnia: „Autorowi chodziło o co innego, niż o kompilacyjne zestawienie materiału – o zarys historii średniowiecznego malarstwa polskiego na podstawie takich zabytków, które mogą dać przybliżone wyobrażenie o uśłowaniach artystycznych danego czasu i środowiska i mają znaczenie nie z powodu związanych ze sobą wspomnień historycznych, lecz z powodu swego artystycznego charakteru”. Traktując wytwory dawnej sztuki jako wyraz estetycznej świadomości artysty i jego czasu, zmierza się do zgłębienia „procesu duchowego, któremu dzieło sztuki zawdzięcza swe istnienie”. Pełna rekonstrukcja sytuacji wyjściowej tego procesu twórczego jest fikcją, toteż ostatecznym celem poznania historycznego „pozostaje w rezultacie wybranie tych wartości, które mogą mieć znaczenie ze względu na rozwiązanie pewnego, aktualnego dla badacza problemu metodycznego”⁴⁹. W tych założeniach wstępnych dominują dwie myśli. Pierwsza wyraża relatywizm w pojmowaniu poznania historycznego, jako stanowisko opozycyjne wobec ówczesnych koncepcji lwowskiego kręgu historyków i wobec pozytywistycznej historiografii w ogóle. Druga kładzie akcent na formę dzieła i na związaną z nią ekspresję, niezależną od treści ikonograficznej. Obie myśli wyróżniają tę formację metodologiczną, którą wiąże się ze współczesnymi jej dążeniami samej sztuki jako „historię sztuki okresu ekspresjonizmu”⁵⁰.

Z właściwą sobie pryncypialnością zajmuje tu Podlacha stanowisko wobec dylematu rodzimych i napływowych elementów w dawnej sztuce polskiej. Nawiązując do głośnego w tamtym czasie sporu o wielkość polskiego i niemieckiego udziału w tworzeniu sztuki ziem polskich na przełomie średniowiecza i nowożytności, nie ma autor wątpliwości, iż synteza dzieł tej sztuki musi objąć, obok dzieł bezspornie rodzimych, także i te stworzone przez artystów imigrantów, a nawet importy. Nie daje to wszakże prawa – wywodzi Podlacha – do traktowania jako rdzennie polskiej sztuki tworzonej u nas przez mieszczan niemieckich tylko z tej racji, że wykazuje ona pewne rysy lokalne⁵¹. Do kwestii tej wracał uczonej jeszcze nieraz, podobnie sprzeciwiając się określaniu polskości sztuki na podstawie przynależności narodowej⁵². W samych wytworach sztuki, a nie w dokumentach personalnych należy szukać odpowiedzi na pytanie, czy i o ile sztuka stworzona na ziemiach polskich ma charakter narodowy lub wykazuje jakieś odrębne właściwości. Recenzując Jana Ptaśnika *Cracovia artificum 1300–1500*, przestrzega Podlacha przed kierowaniem całego wysiłku badawczego na poznawanie rodzimych cech naszej sztuki, jak też przed jej ocenianiem wedle kryteriów właściwych ojczyźnie jej pierwowzorów: „każde dzieło sztuki [...] oryginalne czy naśladowane to pozytywny fakt artystyczny [...] odchylenia zaś od wzorcowych norm stylowych to [...] przejaw

⁴⁶ Także niektóre części składowe lub wyniki badań publikacji mogą się starzeć wolniej niż inne. Dlatego przygodni wydawcy i „wznawiacze” książki Podlacha eksploatują bez umiaru głównie jej dwie pierwsze części.

⁴⁷ Wprawką do tego przedsięwzięcia było wznowienie rozprawy o scenie Wieczery Pańskiej (1910). Rozwój badań i zwiększenie zasobu materiałów porównawczych nakazują, zdaniem Podlacha, „podjąć temat na nowo i poddać rewizji poprzednie wyniki badań”. Zob. Podlacha, *Scena Wieczery...*, s. 29.

⁴⁸ UNESCO World Heritage List: Churches of Moldavia. <http://whc.unesco.org/en/list/598> (dostęp 12.07.2012).

⁴⁹ Podlacha, *Malarstwo średniowieczne...*, s. 5–7.

⁵⁰ A. Feulner, *Kunst und Geschichte*, Leipzig 1941, s. 57; Kultermann, *op. cit.*, s. 350.

⁵¹ Podlacha, *Malarstwo średniowieczne...*, s. 23–25

⁵² Podlacha, *O przyszłość historii sztuki*, s. 403–405; idem (rec.) J. Ptaśnik, *Cracovia artificum 1300–1500*, Kraków 1917, „Rocznik Krakowski”, 19, 1923, s. 158–171.

odmiennej woli twórczej”⁵³. Źródła takich poglądów zdradza, z jednej strony przywołane pojęcie „woli twórczej”, z drugiej – wyjaśnienia autora, że to nowoczesny ekspresjonizm „wzmocnił lub wyrobił w nas przekonanie o równorzędności wszelkich usiłowań artystycznych, [...] nauczył nas patrzenia obiektywnie na dzieła sztuki prymitywnej lub zbarbaryzowanej”. Badanie bez uprzedzeń całego polskiego dziedzictwa artystycznego może nie tylko wypełnić jedną z białych plam na europejskiej mapie dawnej sztuki. Mamy wyjątkową szansę znalezienia kryteriów pozytywnej oceny pozornych nieudolności, barbaryzmów i zniekształceń, co mogłoby w konsekwencji wzbogacić i skorygować system metod i pojęć europejskiej nauki o sztuce. Omówione tu rozważania zamieszcza Podlacha, w sposób dla siebie charakterystyczny, w tekstach skromnych i praktycznych, jak odpowiedź na ankietę czy recenzja. Ale też dzięki temu owe wstępy i recenzje czytane są z uznaniem po wielu dziesiątkach lat, kiedy ich przedmiot stracił aktualność lub nawet został zapomniany⁵⁴.

Niemal wszystkie publikacje Podlacha dotyczące polskiego malarstwa średniowiecznego dobrze znoszą próbę czasu, pozostają w obiegu, czyli na kartach współczesnych publikacji. Akceptowane są bez zastrzeżeń zwłaszcza jego analizy ikonograficzne, potwierdzane rozpoznania stylistyczne oraz datowania, zarówno w dziełach miniatury, na przykład tak zwanego Modlitewnika Władysława Warneńczyka czy Psalterza Floriańskiego, ale i w polityku św. Jana Jałmużnika⁵⁵. Jedną jeszcze pionierską zasługą Podlacha było opracowanie śląskiego malarstwa książkowego. Tu także dokonuje zarysu rozwoju miniatury śląskiej na przykładach wybranych dzieł, które analizuje kolejno, szukając w nich prawidłowości ogólnych. Ujawnia się więc znowu charakterystyczna dla Podlacha niechęć do ujęć syntetyzujących, uogólnień, a nawet do śmielszych interpretacji. To ograniczenie było oczywiście świadome, a wynikało nie tylko z faktu, iż miał zwykle do czynienia z materiałem dostatecznie nieopracowanym, a zatem nieprzygotowanym do scalania. W nie mniejszym stopniu determinowała ten pozorny minimalizm celów i środków świadomość, że jednostkowe dzieło sztuki jest ostateczną instancją przy weryfikowaniu wszelkich teorii i sądów o sztuce. *Miniatury śląskie* zostały od razu zauważone w Niemczech, zarówno przez badaczy specjalistów, jak i przez organy politycznej propagandy. Naziści byli u szczytu powodzenia i uważnie śledzili polskie badania śląskoznawcze. Obydwie strony zareagowały więc od razu na rozprawę Podlacha (i na całą *Historię Śląska* wydaną przez Polską Akademię Umiejętności)⁵⁶. W recenzji, po wyliczeniu kodeksów, które polski autor pominął, uznaje się jego zasługę w tym, że zaniedbaną dziedzinę śląskiego dziedzictwa artystycznego wreszcie potraktował poważnie, a przez obszerny materiał ilustracyjny dał wyobrażenie o wartości i różnorodności materiału zabytkowego.

Osadzone mocno w realiach mediewistyczne badania Podlacha wykraczały jednak zdecydowanie poza ramy tradycyjnej metody historyczno-zabytkoznawczej, nazywanej także „pierwszą historią sztuki”, która przez swe ograniczenie do materiałowo-technologicznych aspektów dzieła, archiwaliów, dat i biografii – stawała się jeśli nie archeologią, to „historią sztuki bez sztuki”. Takiej jednostronności Podlacha przeciwstawiał się tym silniej, że widział w niej ciężące dziedzictwo polskich badań. To, co sam realizował i zalecał, było historią problemów artystycznych, rozpoznawanych w konkretnych dziełach, w ich właściwościach indywidualnych, ale i ponadjednostkowych, formalnych i treściowych. Taką eksplorację dzieła sztuki stosował i doskonalił od pierwszych swych doświadczeń badawczych, akcentując dwa podstawowe cele badań: 1) opis i objaśnienie rzeczowo-ikonograficzne, torujące drogę do świata wyobraźni

⁵³ Tutaj wyjątkowo Riegla *Kunstwollen* tłumaczy Podlacha na „wola twórcza”, poza tym konsekwentnie przekłada ten termin na „wola artystyczna”.

⁵⁴ Recenzję dzieła J. Ptaśnika omawiają, cytując obszerne jej fragmenty: Hornung (*op. cit.*, s. 12) i Białostocki (*Historia sztuki*, s. 690), oceniając całość odpowiednio jako „znakomitą” i „świętną”; o „wnikliwej recenzji” pisze Kalinowski (*Podlacha Władysław...*, s. 114).

⁵⁵ „Podlacha na podstawie wnikliwej analizy stylistycznej i ikonograficznej iluminacji stwierdził w sposób niepodważalny, że mogły one powstać w Krakowie dopiero ok. 1490” – pisze o wynikach badań (1928) uczonego nad tzw. Modlitewnikiem Władysława Warneńczyka B. Miodońska, *Modlitewnik krystalomantyczny...*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. A. Labuda, K. Secomska, t. 2, cz. 3, Warszawa 2004, s. 347–348; *ibidem*, s. 346 – Miodońskiej potwierdzenie ustaleń Podlacha (1939) z analizy stylu i datowania Psalterza Floriańskiego; K. Secomska, *Polityk św. Jana Jałmużnika*, *ibidem*, s. 204–206.

⁵⁶ W tym samym roku ukazała się fachowa recenzja *Miniatur śląskich* i przeznaczony tylko do użytku służbowego jej niemiecki przekład w postaci powielonego maszynopisu. Zob. E. Kloss, (rec.) *W. Podlacha, Miniatury śląskie*, „Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens”, Bd. LXXI, 1937, s. 619–620; W. Podlacha, *Schlesische Miniaturen bis zum Ende des XIV Jahrhunderts*. Diensthliche Übersetzung von F. Doubek, Berlin 1937, Preussische Geheimes Staatsarchiv Publikationsstelle. [Maszynopis powielony, Biblioteka Uniwersytetu we Wrocławiu, sygn. 141096 III].

twórcy; 2) rozpatrzenie właściwości stylowych z próbą odczytania tej treści emocjonalnej, która ukrywa się w elementach zmysłowo-formalnych, niezależnie od treści określonej przez temat.

Podręcznik metodologii Podlacha *Historia sztuki, jej założenia i metody badawcze* znany jest tylko z publikowanego konspektu, z zachowanego w maszynopisie tekstu (ponad siedemset stron), a także z wykładów autora na Uniwersytecie Jana Kazimierza i Uniwersytecie Wrocławskim, wygłaszanych od 1919 do 1951 roku⁵⁷. Wykłady prezentowały fragmenty kolejnych wersji planowanego podręcznika, który zmieniał tytuł całości i części, zanim uzyskały ostateczną redakcję, taką jak w konspekcie opublikowanym w roku 1949. *Podręcznik*, ujęty w sposób oryginalny i zupełnie odmienny od dotychczasowych publikacji o zbliżonym zakresie, dzieli się na trzy części, zatytułowane: *Zagadnienie metody i rozwój pojęć w historii sztuki*; *Cele i środki pracy badawczej*; *Zasadnicze typy sztuki*. Tytuły te dostatecznie jasno informują o treści, komentarza wymaga jedynie pierwszy, w którym słowa „zagadnienie metody” nie odnoszą się do metod badawczych naszej dyscypliny – te przedstawia część druga – ale do ich generalnego celu, wynikającego z podstawowego dylematu historyka sztuki, z jego stosunku do przedmiotu badań. W jaki sposób – pyta Podlacha – można pogodzić wymaganie naukowego ujmowania całego bogactwa i złożoności wytworu sztuki z koniecznością uwzględnienia tego, co stanowi o jego istocie, a co z natury swej ma charakter emocjonalny i dostępne jest tylko subiektywnie, w akcie przeżycia estetycznego? „Pytanie to jest do pewnego stopnia pytaniem przewodnim, które snuje się przez cały ciąg książki i daje znać o sobie szczególnie w sposobie ujęcia krytyki i interpretacji, jako tych funkcji czy metod, które otwierają nam dostęp do pełnego rozumienia dzieła sztuki”⁵⁸. Część pierwsza *Podręcznika* przybliżyła do odpowiedzi, przedstawiając w sposób systematyczny dotychczasowe próby określenia ogólnego przedmiotu dyscypliny, to jest definicji sztuki, a dalej – charakteryzując nauki o sztuce i samą historię sztuki. Rozdział drugi tej części jest zarysem rozwoju historii sztuki jako nauki, składającym się z charakterystyki poglądów czołowych jej przedstawicieli, od Belloriego po Strzygowskiego.

W części drugiej kolejne rozdziały omawiają różnego rodzaju opisy dzieła sztuki, heurystykę, krytykę źródeł oraz metody interpretacji ikonograficznej oraz interpretacji formy. Część trzecia – oryginalna raczej w szczegółowych charakterystykach niż w koncepcji – jest próbą systematyki wytworów sztuk przedstawiających, dokonaną za pomocą kryterium stosunku artysty do rzeczywistości, czy raczej – do możliwości jej przedstawienia. Jako podstawowe typy rozpatruje autor naturalizm i idealizm, impresjonizm, ekspresjonizm i sztukę wyobrażeniową – w rozmaitych przejawach historycznych i współczesnych.

Do najbardziej oryginalnych fragmentów *Podręcznika* należy rozdział o interpretacji dzieła sztuki. Za epistemologiczną podstawę posłużyła tu *Logika* Wilhelma Wundta (piąte wydanie 1920–1924), szczególnie w rozumieniu czynności objaśniania jako nieodłącznej od krytyki źródłoznawczej i przenikającej wszystkie poziomy i etapy procedury badawczej. Znajdują w tym rozdziale wyraz także pewne ogólniejsze zasady, charakterystyczne dla stanowiska Podlacha. Pierwszą formułuje następująco: „Należy uważać za jednostronne usiłowanie tych historyków sztuki, którzy odrzucają opieranie sądu o dzieło sztuki na motywach psychologicznych i pragną dojść do poznania sztuki drogą intelektualną, zastępując przeżywanie utworu jego kontemplacją. [...] Intelektualne poznawanie dzieła sztuki odsłania nam tylko jedną stronę zjawiska i to prawdopodobnie nawet tę mniej ważną. Należałoby raczej próbować, czy nie byłoby rzeczą możliwą osiągnąć w każdym konkretnym wypadku zgodność w poglądach na sztukę na podstawie emocjonalnej i wytworzyć jednolitą metodę naukową w badaniach nad sztuką”⁵⁹. Widać tu wyraźnie refleks hermeneutyki Wilhelma Diltheya. Inne akcentowane założenie uczonego, żartobliwie nazywane „pierwszym przykazaniem historyka sztuki”, formułuje *Podręcznik* jako „postulat pozytywnej oceny dzieła sztuki”. Niewątpliwie Rieglowskie są źródła tego metodologicznego imperatywu, który Podlacha objaśnia następująco: „Takim celem, który niezależnie od głównych celów poznawczych musi przyświecać pracy historyka sztuki, jest osiągnięcie pozytywnego stosunku do dzieła sztuki, o ile możliwości już w pierwszych stadiach badania, to znaczy usunięcie wszystkich przeszkód, tamujących zbliżenie się do sztuki tak pod względem intelektualnym, jak zwłaszcza wzruszeniowym. [...] Wszelkie przejawy twórczości artystycznej, mające charakter masowy, tj. powszechny, wymagają osobnego studium odpowiadającej im teorii sztuki i powinny zwiększyć ostrożność w ocenie walorów artystycznych każdego pojedynczego utworu. Masowe bowiem

⁵⁷ *Konspekt* – zob. przyp. 34. Maszynopis podręcznika zachowany w Osso. Rk. Akc. 65/75.

⁵⁸ *Konspekt*, s. 74.

⁵⁹ *Podręcznik*, cz. 2, rozdz. 4, s. 13–14.

wystąpienie pewnych cech, które z osobna czy w zespole mogą na nas działać ujemnie, wskazuje, że mamy tu do czynienia nie z wybrykiem fantazji artysty lub z jego małą umiejętnością przedstawiania, ale z takimi cechami, które wynikają ze struktury umysłowej ludzi danego okresu historycznego i mogą być związane z pewną specjalną formą świata otaczającego [...]. Artysta dawnych epok, podobnie jak artysta dzisiejszy, nie może dążyć do stworzenia czegoś negatywnego, lecz pragnie zawsze w dziele swoim dać maksimum swojego uzdolnienia twórczego. Z tego powodu nie wolno jego dzieła oceniać negatywnie na tych punktach, które są wspólne całej sztuce jego czasu i środowiska społecznego (kulturowego)⁶⁰.

W wielu miejscach *Podręcznika* przejawia się to uczulenie autora na zagrożenie autonomii historii sztuki, któremu dał też wyraz w innych swoich pracach, o czym już była mowa wyżej. Będąc historykiem z wykształcenia i kilkunastoletniej praktyki nauczycielskiej, nie godził się na wyznaczanie celów historii sztuki w zależności od metodologii historii (jak to czynił Hans Tietze). Przy całym podziwieniu dla swego nauczyciela Bołozza Antoniewicza wytykał mu, że idąc za Wundtem, chciał włączyć historię sztuki do filologii. Mimo respektu dla Dvořáka dostrzegał w jego poglądach niebezpieczne zmniejszanie dystansu między historią sztuki a historią kultury. Podkreślał konieczność uwzględniania emocjonalnych aspektów dzieła sztuki, wykluczając zarazem jakiegokolwiek punkty styżne naszej dyscypliny z estetyką. Ostro rysując granice dzielące historię sztuki od innych nauk humanistycznych, widział możliwość powiązań z nimi na gruncie innych nauk o sztuce: wyniki badań estetyki winny być dla historii sztuki weryfikowane na gruncie ogólnej nauki o sztuce. Opinia ta wynika z nowego pojmowania historii sztuki, której nie traktuje się już jako jednej, wewnętrznie spójnej nauki, lecz kompleksu kilku dyscyplin lub typów badania. Podlacha wypowiada się za tym, aby za przykładem nauki niemieckiej odróżniać historię sztuki w węższym znaczeniu od ogólnej nauki o sztuce, czyli ogólnej teorii sztuki, i od systematycznej nauki o sztuce (szczegółowej teorii sztuki). Takiego rozróżnienia w grupie nauk o sztuce dokonał Max Dessoir (1906)⁶¹, a już w kilka lat później jego koncepcję przejął i propagował w wielu swoich publikacjach Podlacha, jeszcze zanim szeroko wprowadził ją do *Podręcznika*⁶². Propozycje te Lech Kalinowski zapisał na liście zasług lwowskiego uczonego, przysłużyły się bowiem uniezależnieniu tej nauki od estetyki⁶³. Nawiązywały również krytyczny kontakt z próbami przebudowy podstaw historii sztuki w jej głównych ośrodkach europejskich i kierowały polskie badania nad sztuką na tory nowoczesności. W Polsce głos Podlacha pozostał jednak odosobniony, gdyż, jak zauważył Jan Białostocki, mógł znaleźć zrozumienie u młodego Władysława Tatarkiewicza i Stanisława J. Gąsiorowskiego; ostatecznie więc postawione zadanie realizował sam w przygotowywanej książce o podstawach historii sztuki⁶⁴.

W latach drugiej wojny światowej i powojennego przesiedlenia do Gliwic i Wrocławia Podlacha nie mógł być już tak dobrze jak dawniej zorientowany w wydarzeniach światowej historii sztuki, ale zdążył jeszcze poznać i wprowadzić do *Podręcznika* wydane w latach wojny książki Wölfflina, Feulnera i Strzygowskiego⁶⁵; na marginesach tekstu *Podręcznika* jest też немало odrębnych uwag, wskazujących na zamierzone uzupełnienia, na przykład o publikacje Paula Frankla i Dagoberta Freya⁶⁶. Zabiegając o wyrównanie wojennych strat swego warsztatu naukowego, starał się śledzić w ostatnich kilku latach życia metodologiczne dyskusje humanistów za granicą. W kraju reagował na prace swoich kolegów estetyków, Ingardena i Tatarkiewicza, ważnych dla siebie publikacji polskich historyków sztuki raczej nie oczekiwał.

⁶⁰ *Podręcznik*, cz. 2, rozdz. 4, s. 15.

⁶¹ M. Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1906; E. Uitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1914.

⁶² Podlacha, *Niektóre zagadnienia...*, s. 209–210; idem, *Historia sztuki a historia kultury*, s. 6.

⁶³ L. Kalinowski, *Historia sztuki pod koniec II tysiąclecia*, [w:] *Recepcja w Polsce nowych kierunków i teorii naukowych*, red. A. Strzałkowski, Kraków 2001, s. 205.

⁶⁴ Białostocki, *Historia sztuki*, s. 701–702.

⁶⁵ Znamienne dla postawy Podlacha było to, że nie dopuszczał do siebie żadnych uprzedzeń tam, gdzie w grę wchodził interes nauki. Wprowadził, np. do *Podręcznika* oraz do wykładów i seminariów na Uniwersytecie Wrocławskim analizę ostatniej książki J. Strzygowskiego (*Europas Machtkunst in Rahmen des Erdkreises*, Wien 1941), mimo że już sam jej tytuł – bezpośrednio po wojnie – odrzucał niedobrymi pogłosami i skojarzeniami, a autor od pierwszych swych wystąpień prowokował osądzenia o nacjonalizm i rasizm. Podlacha widział w tej książce ważny krok autora w jego konsekwentnym dążeniu do wyprowadzenia historii sztuki poza krąg kultury śródziemnomorskiej i stworzenia „Kunstgeschichte als Weltwissenschaft” (zob. *Podręcznik*, cz. 1, rozdz. 2, s. 254). Wysoką ocenę osiągnięć Strzygowskiego powtórzył Podlacha raz jeszcze, zaliczając go wraz z Rieglem, Schmarsowem, Mâlem, Dvořakiem i Wölfflinem do grona najwybitniejszych historyków sztuki XX w. Zob. Podlacha, *Henryk Wölfflin...*, s. 3.

⁶⁶ Chodziło zapewne o: P. Frankl, *Das System der Kunstwissenschaft*, Brunn–Leipzig 1938; D. Frey, *Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft*, Wien 1949.

Tym bardziej był poruszony, kiedy zdarzyła się niespodzianka w postaci młodzieńczego artykułu Jana Białostockiego *W pogoni za schematem*⁶⁷. Nie tylko dotyczył on metodologii, ale i tego, co w niej Podlacha najbardziej obchodziło: systematycznej historii sztuki. O tym artykule można było od razu usłyszeć na jego wykładach, wszedł też na listę lektur obowiązujących do egzaminu.

Kiedy z dzisiejszej perspektywy śledzi się kształtowanie i ewolucję poglądu lwowskiego uczonego na teoretyczne założenia i metody historii sztuki, uderza, że przesłanki tej koncepcji są dość złożone, natomiast jej zmiany w czasie stosunkowo niewielkie, jak na półwiecze dynamicznego rozwoju nauki o sztuce. Pewne elementy zbudowanego około 1912 r. modelu były później rozszerzane i zmieniane, jego generalna orientacja pozostała taka sama jeszcze czterdzieści lat później. Dvořák, Riegl i Wölfflin byli tymi, którym model ten zawdzięcza najwięcej, niezależnie od krytycznego dystansu, jaki zachował Podlacha zwłaszcza do idei „szkoły wiedeńskiej”; prawie bezkrytyczny pozostał do końca wobec koncepcji badań systematycznych Wölfflina⁶⁸. Było wiele innych źródeł inspirujących metodologiczne samookreślenie Podlacha, przy czym znacznie większą rolę odegrali tu odlegli nauczyciele z wyboru niż bezpośredni preceptorzy z urzędu. Ponadto, przy właściwym lwowskiemu uczonego traktowaniu historii sztuki w rozległych jej związkach z całym systemem nauk humanistycznych owe wybrane autorytety reprezentowały nie tylko dyscypliny bliższe, jak historia czy estetyka, ale również takie, jak logika i psychologia. Nie widać w pracach Podlacha śladów oddziaływania Ludwika Finkla ani Mariana Sokołowskiego, u których studiował. Spośród profesorów uniwersyteckich jedynie J. Bołoz Antoniewicz miał niewątpliwą udział w kształtowaniu umysłowości Podlacha, który często przypominał dyrektywy badawcze przejęte od swego mistrza. Jedną z nich, rodem z „humanistyki rozumiejącej” Diltheya, głosi, że właściwym przedmiotem historii sztuki jest wyrażona formą idea artystyczna i że na ten przedmiot składają się nie tylko fakty ujmowane rozumowo, ale i przeżycia wywołane przez dzieło sztuki. Inne, praktyczne zalecenie Antoniewicza nakazywało szerokie otwarcie okien polskiej historii sztuki na Europę, zajmowanie się bowiem wyłącznie swojskimi sprawami musi doprowadzić do umysłowego prowincjonalizmu⁶⁹. Podlacha często przypominał te przestrogi wraz z puentującą je dewizą swego nauczyciela: „Tylko bardzo mały naród może sam sobie wystarczyć”. Bołoz Antoniewicz zapewne przekonał także swojego ucznia, jeszcze jako studenta, do otwartej i aprobującej postawy wobec sztuki najnowszej. Później Podlacha umacniał się w tym przekonaniu, studiując prace „szkoły wiedeńskiej”. W *Podręczniku* cytował również opinię Josepha Gantnera, że tylko współczesna sztuka pozwala ostro widzieć sztukę dawną. Bronił więc przed bojkotem publiczności wystaw i wystąpień artystów w okresie „ataku ekspresjonistów na Lwów” (w latach 20. ubiegłego wieku), a jednocześnie na uniwersytecie wprowadzał wykład „Ekspresjonizm, jego teoria i paralele historyczne”⁷⁰.

Studia berlińskie przyniosły silne podniety do przemyślenia nowych dążeń i nowych systemów teoretycznych w naukach o sztuce. Właśnie w 1912 r. powstał, jak już wspomniano, pierwszy rękopiśmienny zarys *Zagadnień metody w historii sztuki*, będący załącznikiem przyszłego podręcznika. W formowaniu i rozwijaniu poglądów w tej dziedzinie główną rolę przypadła jednak kontaktom pośrednim, poprzez lektury dzieł prominentów europejskiej historii sztuki, estetyki i filozofii. Dla właściwego Podlasze głębokiego fundowania podstaw uprawianej nauki i wiązania ich z szerokim kontekstem humanistycznym szczęśliwy okazał się zbieg okoliczności, który sprawił, że z pierwszej ręki i już *in statu nascendi* poznawać mógł pewne doniosłe koncepcje, powstające współcześnie w kręgu lwowskiej humanistyki. Umiał korzystać od razu z tych idei i pomysłów, które wkrótce potem zyskały rozgłos światowy jako „lwowska szkoła psychologii” Kazimierza Twardowskiego, „lwowska szkoła logiki” Jana Łukasiewicza, czy w końcu „lwowsko-warszawska szkoła filozoficzna”⁷¹. Teorię nauki Twardowskiego poznawał Podlacha już z ławy uniwersyteckiej, a przekonany do niej wprowadzał ją do swoich prac naukowych, wykładów i semina-

⁶⁷ J. Białostocki, *W pogoni za schematem. Usiłowania systematycznej historii sztuki*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, IX, 1947, s. 225–239.

⁶⁸ Jedyną skazą, jaką dostrzegał w poglądach Wölfflina, był niewyjaśniony dostatecznie „stosunek fantazji formalnej do historii ducha ludzkiego”; zob. Podlacha, *Henryk Wölfflin...*, s. 12. W *Podręczniku* i w wykładach nie poświęcił należytej uwagi szerokiego nurtowi krytyki zarówno pojęcia „woli artystycznej”, jak systematycznych kategorii Wölfflina, jaki wystąpił już w latach międzywojennych.

⁶⁹ Podlacha, *Jan Bołoz Antoniewicz...*, s. 11, 14.

⁷⁰ J. Gantner, *Revision der Kunstgeschichte. Prolegomena zu einer Kunstgeschichte aus dem Geiste der Gegenwart*, Wien 1932; *Podręcznik*, cz. 1, rozdz. 1, s. 32; M. Tyrowicz, *Wspomnienia o życiu kulturalnym i obyczajowym Lwowa 1918–1939*, Wrocław 1991, s. 150–152. Na ten temat piszą też: Piwocki, *op. cit.*, s. 177; Gieysztor-Miłobędzka, *op. cit.*, s. 68.

⁷¹ S. Zamęcki, *Koncepcja nauki w szkole lwowsko-warszawskiej*, Wrocław 1977.

riów⁷². Filozof ten bywa uważany za jednego z głównych nauczycieli Podlacha⁷³, w niewiele mniejszym stopniu dotyczy to Łukasiewicza, podobnie obecnego w pracach i seminariach lwowskiego historyka sztuki. Trzecim z lwowskich filozofów, bliskich Podlasze także dzięki bezpośrednim kontaktom, był Leon Chwistek, awangardowy malarz i filozof, od 1930 r. profesor logiki na lwowskim Uniwersytecie. Cenił go Podlacha za to, że wiele wniósł do naukowego objaśnienia sztuki ekspresjonistycznej⁷⁴.

Z mnogości znanych nazwisk, które wypadło przywołać w próbie rozpoznania źródeł teoretycznej i metodologicznej orientacji Podlacha, mógłby ktoś wnosić o eklektyzmie uczonego. Byłby to sąd powierzchowny i bezzasadny. Podlacha nie przyjmował żadnej teorii bezkrytycznie, a jeśli korzystał z wielu, to z uzasadnionych powodów. Uważał, że ani ogólne cele poznawcze, ani metodologiczne narzędzia historii sztuki nie zostały jeszcze zadowalająco określone. Starał się więc nie przeoczyć żadnej poważnej próby znalezienia wyjścia z impasu. Po wtóre, mógł pozwolić sobie na łączenie wielu stanowisk, bo zwykle albo nie wykluczały się nawzajem, albo przynajmniej dawały się pogodzić w rozbudowanym systemie nauk o sztuce. Potrzebę wiązania ze sobą jednostronnych poglądów trafnie uzasadniał Paul Frankl, kiedy filozofom historii i historii sztuki zarzucał, że stawiają wszystko „na jedną albo dwie, trzy, niekiedy na cztery karty. A trzeba znać i mieć w rękę wszystkie karty, nie dlatego, by użyć raz tej, raz owej, ale dlatego, że zawsze potrzebne są wszystkie jednocześnie”⁷⁵. Podlacha starał się poznać wszystkie karty i nie musiał powściągać tych chęci, sam bowiem do gry nie siadał: nigdy nie zdradzał zamiaru tworzenia własnej teorii. Penetrował problematykę teoretyczną z potrzeby opierania na solidnych i głęboko osadzonych podstawach wszystkiego, co tworzył, w tym również imponującej działalności pedagogicznej. Był nade wszystko wnikliwym znawcą i nauczycielem metodologii oraz historii swej dyscypliny. Może to nie tak mało, jeśli oceniać jego dokonania na tle polskich badań nad sztuką, w których przypadła mu rola pierwszego i do końca życia jedyne specjalisty w tych dziedzinach.

Lista drukowanych prac Podlacha liczy kilkadziesiąt pozycji i nie wystarczy do oceny jego twórczości. Traktujące o założeniach i metodach historii sztuki *opus magnum* uczonego pozostawiło jedynie niewielkie ślady na kartach publikacji, ale w sposób najbardziej bezinteresowny zostało przekazane setkom słuchaczy jego wykładów. Dzieło życia Władysława Podlacha – pisze Jan Białostocki – „ta polska oryginalna odpowiedź na metodologię Tietzego”⁷⁶ nigdy nie została opublikowana. „Ale promieniowała już w czasie swego powstawania [...] zarówno przez nauczanie autora we Lwowie i Wrocławiu, jak [...] przez działalność dwóch generacji uczniów Podlacha”.

⁷² O Twardowskim zob. H. Słoniowska, *Rola Kazimierza Twardowskiego w psychologii polskiej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Wrocławskiego”, Seria A, nr 17, 1959, s. 1–13; K. Twardowski, *Wybrane pisma filozoficzne*, Warszawa 1965, s. I–XI.

⁷³ Za ucznia Finkla, Bołozą Antoniewicza i Twardowskiego uważa Podlacha – Piwocki, *op. cit.*, s. 174; według Gębarowicza (*op. cit.*, s. 22) był on uczniem Bołozą Antoniewicza i Twardowskiego.

⁷⁴ Chwistka teoria wielości rzeczywistości posłużyła Podlasze również do uzasadnienia systematyki typów sztuki. Chwistek chwalił Podlacha jako jednego z nielicznych prawdziwych krytyków sztuki i partnera w dyskusjach, które przynosiły mu satysfakcję i podniecie. Zob. *Podręcznik*, cz. 3, rozdz. 3: *Naukowa teoria ekspresjonizmu*; L. Chwistek, *Pisma filozoficzne i logiczne*, t. 1, Warszawa 1961, s. 255; K. Estreicher mł., *Leon Chwistek. Biografia artysty (1884–1944)*, Kraków 1971, s. 294. W rozmowach z M. Gębarowiczem Podlacha „stawiał Chwistka bardzo wysoko i traktował obok Przybyszewskiego jako dwóch bodajże jedyne Polaków, którzy wnieśli coś oryginalnego do teorii sztuki” – list M. Gębarowicza do mnie, z 21 I 1977.

⁷⁵ P. Frankl, w recenzji książki: A. von Scheltema, *Die Kunst unserer Vorzeit*, Leipzig 1936, „Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur”, 6, 1937, s. 93.

⁷⁶ Białostocki, *Historia sztuki*, s. 702.

ABSTRACT

Władysław Podlacha (b. Cracow, d. Wrocław) studied history, art history, logic and the methodology of sciences at the University of Lvov. After college, whilst working as a high school teacher, he undertook, in the region of Bukowina, pioneering fieldwork on the Late Byzantine wall paintings found in a then almost completely unknown group of Orthodox churches. He published his first few articles on the paintings as well as a monograph, which became his doctoral dissertation (published in 1912). After further studies with A. Goldschmidt and W. Weisbach (1912/1913) in Berlin, he qualified in 1916 as a university lecturer (his habilitation) at the University of Lvov. From then on he was permanently linked with this institution as professor and leader of the lively humanistic centre which formed around the two departments of art history. He also lectured during the Second World War: under Soviet occupation at the Ukrainian University in Lvov, and under German occupation – at the secret Polish university in the same city. Following the incorporation of Lvov into the Soviet Union, he moved to Gliwice, where he organized from scratch the department of art history at the newly established Polish university in Wrocław. He specialized in medieval painting, and his publications in this area related to the major illuminated codices in Poland, as well as to book illumination in Silesia. The main areas of Podlacha's research were the theoretical foundations and methods of art history, which for decades formed the bulk of his lectures and seminars, as well as being the chief theme of his long-awaited book, which was to be his *opus vitae*; accepted for publication (in 1949), it was rejected by the communist authorities for political and ideological reasons. Its content was only disseminated over time by hundreds of his students spanning two generations. Podlacha was a great teacher and his pupils (among others, Professors H. Blumówna, Z. Hornung, K. Piwocki, M. Rzepińska, and W. Terlecki) went on to head many university faculties and major Polish museums.

(trans. by Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek)