

ANDRZEJ KOZIEL
UNIwersytet Wrocławski

MARIAN MORELOWSKI (1884–1963)

Gdy po śmierci Mariana Morelowskiego w 1963 roku w polskiej prasie krajowej i emigracyjnej ukazały się liczne nekrologi i wspomnienia pośmiertne, pisano w nich o odejściu wybitnego polskiego historyka sztuki i podkreślano ogromne zasługi uczonego na polu nauki, a także wielką rolę, jaką odegrał w odzyskaniu dóbr kultury polskiej zagrabionych w czasie zaborów i wojen. W podobnym tonie życie i działalność Morelowskiego opisywały późniejsze słownikowe i encyklopedyczne noty¹. Jednak już w 1986 roku zaskakująco niepocholebnie o swoim starszym koledze z Uniwersytetu Stefana Batorego napisał Stanisław Lorentz w wileńskich wspomnieniach, co położyło się cieniem na wizerunku Morelowskiego². Niedługo później zaczęto jawnie pisać o determinujących jego naukową działalność narodowych sympatiach („zagorzały frankofil”) i uprzedzeniach („ogarnięty germanofobią”)³. W niekorzystnym świetle Morelowskiego i jego powojenną działalność naukową we Wrocławiu postawiły także podejmowane ostatnio próby oceny polskiego piśmiennictwa po 1945 roku na temat sztuki na tzw. „Ziemiach Odzyskanych”. Uwagi badaczy nie uszło głębokie zaangażowanie Morelowskiego w ideologiczną akcję „polonizacji” średniowiecznej i nowożytnej sztuki na Śląsku⁴. Kwestia oceny naukowego dorobku wrocławskiego historyka sztuki, a zwłaszcza jego powojennej działalności naukowej, zaczęła wywoływać sprzeczne opinie i namiętne dyskusje wśród współczesnych badaczy starszego i młodszego pokolenia. W rezultacie Morelowski – uczony o ogromnym dorobku naukowym, dydaktycznym i organizacyjnym na polu historii sztuki oraz poczesnym miejscu w historii tej dyscypliny w Polsce⁵ – stał się dzisiaj kontrowersyjną postacią wśród polskich historyków sztuki.

¹ M. Zlat, *Morelowski Marian, (1884–1963)* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 21, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1976, s. 767–768 (tam wcześniejsza literatura); E. Kołaczek, *Morelowski Marian*, [w:] *Encyklopedia Wrocławia*, red. J. Harasimowicz, Wrocław 2001, s. 520.

² S. Lorentz, *Album wileńskie*, Warszawa 1986, *passim*.

³ J. Kowalczyk, *Późnobarokowa architektura Wilna i jej europejskie związki*, „Biuletyn Historii Sztuki”, LV, 1993, nr 2/3, s. 169–170.

⁴ Zob. m.in. A. S. Labuda, *Polska historia sztuki a „Ziemie Odzyskane”*, „Rocznik Historii Sztuki”, XXVI, 2001, s. 56 n.; G. Thum, *Obce miasto. Wrocław 1945 i potem*, tłum. M. Słabicka, wyd. III, Wrocław 2008, s. 237; A. Kempe, *Ein anderes schlesisches Antlitz. Zur polnischen Nachkriegsforschung über die Kunst Schlesiens*, [w:] *Paradigmenwechsel: Ost- und Mitteleuropa im 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte im Wandel der politischen Verhältnisse*. Konferenzzakten der 15. Tagung des Verbandes Österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, hg. P. Bogner, Wien 2010 [w druku].

⁵ A. Bochnak, *Zarys dziejów polskiej historii sztuki*, Kraków 1948, s. 35–36; J. Poklewska, *Katedra Historii Sztuki Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie 1922–1939*, [w:] *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, red. A. S. Labuda, współpraca K. Zawiasa-Staniszevska, Poznań 1996, s. 207–210; M. Zlat, *Pierwsze lata historii sztuki na Uniwersytecie i Politechnice we Wrocławiu*, [w:] *ibidem*, s. 224–236.



Marian Morelowski, 1931, Wilno.
Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław

I

Bogaty i barwny życiorys Morelowskiego był już kilkakrotnie prezentowany⁶. Dlatego też w tym miejscu chciałbym skupić się na kilku wybranych aspektach biografii, które miały istotny wpływ na jego działalność naukową jako historyka sztuki⁷. Choć we wszystkich oficjalnych życiorysach Morelowskiego podawano, że był on z wykształcenia historykiem sztuki i romanistą, to jednak – jak wynika z dokumentów szkolnych zgromadzonych w jego archiwum we wrocławskim Ossolineum⁸ – nie studiował on historii sztuki. Urodzony 2 III 1884 roku w Wadowicach rozpoczął w 1902 roku naukę na Uniwersytecie Jagiellońskim. Studiował jednak nie historię sztuki, jak sam później podawał w swoim życiorysie⁹, lecz inne kierunki: początkowo prawo i filozofię, a po roku filologię romańską i germańską, a także slawistykę. W 1905 roku przeniósł się do Wiednia i na tamtejszym uniwersytecie kontynuował studia filologii romańskiej. We wrześniu 1906 roku, dzięki otrzymanemu stypendium, wyjechał do Paryża w celu doskonalenia znajomości języka francuskiego. Tam podjął pierwszą pracę zarobkową jako nauczyciel języków polskiego i niemieckiego w Szkole Polskiej w Batignolles. W wolnym czasie uczęszczał na wybrane wykłady na Sorbonie, w Collège de France i École des Hautes Études. Choć pobyt w Paryżu trwał krótko – ze względu na znaczne pogorszenie się stanu zdrowia Morelowski musiał już w listopadzie 1907 roku wrócić do kraju – to jednak wywarł on decydujący wpływ na jego późniejszą fascynację kulturą francuską.

Po zakończeniu leczenia Morelowski w 1909 roku ponownie wyjechał do Wiednia, gdzie przebywał do 1911 roku. Ten czas poświęcił na kwerendy w archiwach i bibliotekach, które prowadził przede wszystkim

⁶ M.in. J. Orosz, *Marian Morelowski (1884–1963)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXVI, 1964, s. 208–210; A. Holiński, *Marian Morelowski 1884–1963*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Naukowego na Obczyźnie”, 14, 1963–1964, s. 41–48; A. Longiewska, *Archiwum Mariana Morelowskiego w zbiorach Ossolineum*, „Ze skarbca kultury”, XXV, 1974, s. 227–252.

⁷ Prezentacja biografii Morelowskiego oparta jest na źródłach zgromadzonych w jego obszernym archiwum (Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Dział Rękopisów [dalej cyt.: ZNODR], sygn. 14816/III–14878/III, Akc. 219/75, 123/85, 139/85, 33/86–39/86, 30/91, 31/91, 33/91, *Papiery Mariana Morelowskiego z lat 1884–1963*) oraz jego aktach osobowych (Wrocław, Archiwum Uniwersytetu Wrocławskiego [dalej cyt.: AUWr], sygn. RK–120/alt, *Morelowski Marian, s. Juliana*). Korzystałem także z artykułu: Longiewska, *op. cit.*, s. 227–252.

⁸ ZNODR, sygn. 14816/III. Zwłaszcza *Curriculum vitae* z kwietnia 1911 roku, s. 249 i n.

⁹ AUWr, s. 22.

pod kątem przygotowywanej pracy doktorskiej *Die Naturschilderung in den Werken Bernardin's de St. Pierre*. Dopiero wówczas w wieku dwudziestu pięciu lat Morelowski zaczął uczęszczać na wykłady z historii sztuki na Uniwersytecie Wiedeńskim, które prowadzili Max Dvořák i Josef Strzygowski. Sprawilo to, że gdy w 1912 roku przedłożył on rozprawę do oceny i uzyskał *cum laude* stopień doktora filozofii, jego zakres obejmował zarówno filologię romańską, jak i historię sztuki. Praca doktorska Morelowskiego jest jednak dziełem o czysto filologicznym charakterze bez jakichkolwiek odniesień do historii sztuki¹⁰. Co więcej, sam świeżo upieczony doktor zamierzał kontynuować karierę jako nauczyciel języka francuskiego, natomiast historię sztuki traktował jako rodzaj umiłowanego hobby. Dlatego też już w 1911 roku podjął stałą pracę w krakowskiej II Szkole Średniej Realnej jako nauczyciel języków polskiego i francuskiego, prowadząc jedynie nadobowiązkowe zajęcia z historii sztuki.

Jednak wydarzenia w kolejnych latach sprawiły, że Morelowski związał dalsze życie zawodowe nie z romanistyką, lecz z historią sztuki. Otóż w 1913 roku młody nauczyciel poślubił Martę Bortkiewicz, a swoje pierwsze „wywczasy letnie” w 1914 roku młoda para spędzała w Koziczynie na Wileńszczyźnie. Gdy wybuchła wojna, Morelowskiego jako poddanego austriackiego cesarza aresztowała carska policja. Następnie trafił on do Moskwy, gdzie jako jeńiec cywilny zmuszony był przebywać aż do końca wojny. Tam Morelowski wszedł w kontakt z miejscowym środowiskiem polonijnym i pod koniec września 1915 roku razem z księciem Mikołajem Maciejem Radziwiłłem założył Wydział Opieki nad Zabytkami Kultury i Sztuki Polskiej, który działał przy istniejącym w Moskwie Komitecie Polskim Pomocy Ofiarom Wojny. Celem nowo założonej instytucji było wyszukiwanie, inwentaryzowanie i w miarę możliwości ratowanie dóbr kultury polskiej, które znalazły się w Rosji. To właśnie głównie dzięki Morelowskiemu wydział ten szybko przekształcił się w bardzo prężnie działającą organizację skupiającą liczną rzeszę najrozmaitszych specjalistów, którzy byli w stanie odszukać na terenie całej Rosji wiele dzieł sztuki o polskiej proveniencji, jak 900 skrzyń z zabytkowym wyposażeniem warszawskiego Zamku Królewskiego i Łazienek czy 11 000 dzwonów zrabowanych z polskich kościołów.

Moskiewska działalność Morelowskiego została doceniona przez nowo powołane władze niepodległego państwa polskiego i gdy w listopadzie 1918 roku powrócił on wraz z ciężko chorą żoną do Warszawy¹¹, został zatrudniony jako referent do spraw rewindykacyjnych w Biurze Prac Kongresowych. W ramach prac tego biura Morelowski opracował referat o historyczno-prawnych podstawach rewindykacji polskich dóbr kultury, a wiosną 1919 roku jako ekspert nawet uczestniczył w paryskiej konferencji pokojowej. Następnie aż do 1921 roku Morelowski pracował jako starszy referent w krakowskim oddziale Biura Prac Kongresowych.

Gdy na skutek postanowień traktatu ryskiego została powołana Polsko-Radziecka Mieszana Komisja Specjalna w Moskwie, której zadaniem było odszukanie na terenie Związku Radzieckiego dóbr kultury zrabowanych z Polski od czasów rozbiorów i ustalenie polskich praw do tych obiektów, Morelowski został włączony w jej skład i wiosną 1921 roku ponownie wyjechał do Moskwy. Przebywał tam z przerwami aż do 1926 roku, pełniąc funkcję delegata rządu polskiego. Odegrał on kluczową rolę w pracach komisji i to w dużym stopniu dzięki jego bardzo dobremu merytorycznemu przygotowaniu, bazującemu na wiedzy zgromadzonej w latach 1915–1918 podczas wcześniejszego pobytu w Moskwie, udało się odzyskać wiele cennych zabytków sztuki i dóbr kultury, w tym rozproszone po całej Rosji arrasy z królewskiej kolekcji Zygmunta Augusta¹².

Po powrocie do kraju Morelowski został za swoje zasługi odznaczony Krzyżem Kawalerskim Polonia Restituta i w czerwcu 1926 roku otrzymał stanowisko kustosa Zbiorów Państwowych na Wawelu. Praca na Wawelu trwała tylko do wiosny 1929 roku. Choć miał spore osiągnięcia zawodowe, to jednak popadł w konflikt z dyrektorem Zbiorów, Adolfem Szyszko-Bohuszem i za „kompromitującą ignorancję” w zakresie konserwacji obiektów muzealnych został zwolniony ze stanowiska. Sprawa odbiła się szerokim echem w krakowskim środowisku. Morelowski wystosował nawet list otwarty do Szyszko-Bohusza¹³, a gdy zaproponowano mu równorzędne stanowisko do wyboru we Lwowie lub Warszawie, kategorycznie odmówił jego przyjęcia. W rezultacie Morelowski 4 VII 1929 roku w wieku 45 lat został przeniesiony w „stan nieczynny” z emerytalnym uposażeniem.

¹⁰ ZNODR, sygn. 14824/II.

¹¹ Marta Morelowska zmarła w 1920 roku. Morelowski ponownie ożenił się w 1929 roku z Leną Tochterman.

¹² Szerzej na ten temat: Longiewska, *op. cit.*, s. 232–235.

¹³ ZNODR, sygn. 14820/III.

Paradoksalnie, ta największa zawodowa porażka Morelowskiego otworzyła mu drogę do rozpoczęcia akademickiej kariery. Bowiem 27 IV 1930 roku bezrobotnemu muzealnikiem złożyono propozycję objęcia kierownictwa katedry historii sztuki na Uniwersytecie Stefana Batorego w dalekim Wilnie¹⁴. Morelowski w pełni wykorzystał tę szansę i już w 1932 roku habilitował się na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie na podstawie dziś już niemal zupełnie zapomnianej rozprawy *Korona i hełm znalezione w Sandomierzu a sprawa korony Witolda i grobowców dynastycznych w Wilnie* (1930), a w 1934 roku został mianowany profesorem nadzwyczajnym wileńskiej uczelni.

Działalności na Uniwersytecie Stefana Batorego Morelowski jednak nie zawęził do akademickiej dydaktyki i czystej nauki, lecz traktował ją jako swego rodzaju misję w służbie polskiej kultury narodowej. Nie tylko zintensyfikował własną działalność naukową i skoncentrował ją na problematyce architektury i sztuki Wileńszczyzny, lecz także angażował się na polu organizacji nauki. Już na początku 1931 roku powołał do życia Sekcję Historii Sztuki w ramach Wileńskiego Towarzystwa Naukowego, często wyjeżdżał na zagraniczne konferencje (1930, 1932, 1933, 1935, 1938, 1939), współorganizował wystawę polskiej sztuki ludowej w Brukseli w 1935 roku, działał także w dziedzinie ochrony lokalnych zabytków, publikował wiele artykułów w lokalnej prasie.

Taki zaangażowany model działania na polu nauki Morelowski wcielał w życie także w późniejszym okresie akademickiej kariery. Po zakończeniu niemieckiej okupacji i wkroczeniu Armii Czerwonej do Wilna wyjechał on wraz z rodziną na początku 1945 roku do Lublina, gdzie został zatrudniony na Wydziale Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Tam zorganizował Katedrę Historii Sztuki Średniowiecznej i Nowożytnej i został jej pierwszym kierownikiem¹⁵. Jednak już wówczas żywo interesował się problematyką „polskiego” dziedzictwa kulturowego na tzw. „Ziemiach Odzyskanych”¹⁶. W 1947 roku podjął się prowadzenia wykładów zleconych w Katedrze Historii Sztuki na Uniwersytecie Wrocławskim, a dwa lata później jesienią przeniósł się do Wrocławia na stałe.

We Wrocławiu Morelowski szybko stał się jedną z głównych postaci środowiska historyków sztuki¹⁷. W działalności naukowej i pracy dydaktycznej skoncentrował się na średniowiecznej i nowożytnej sztuce Śląska i jej związkach ze sztuką polską, a także nadmozańską, francuską i włoską, stając się głównym protagonistą popieranej przez komunistyczne władze „polonizacji” dawnej sztuki śląskiej. W 1952 roku Morelowskiemu powierzono funkcję kierownika Katedry Historii Sztuki. W tym samym roku został także przewodniczącym Komisji Historii Sztuki Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego, które było wówczas głównym forum dyskusji na temat sztuki śląskiej. Uczony tradycyjnie działał także na niwie społecznej: wziął udział w organizacji Wystawy Ziem Odzyskanych (1948), uczestniczył w pracach Komisji Konserwacji Zabytków, a także publikował w lokalnej prasie liczne artykuły poświęcone dawnej sztuce Śląska oraz odbudowie zabytków zniszczonego Wrocławia. W tym czasie Morelowski zdołał odbyć podróże naukowe do Belgii i Francji (1947, 1955, 1958, 1960), stając się jednym z najbardziej znanych za granicą polskich historyków sztuki.

Jeszcze w latach 1958–1959 Morelowski ponownie zaangażował się w działalność rewindykacyjną, tym razem przyczyniając się do powrotu z Kanady wywiezionych w czasie wojny z Wawelu arcydzieł¹⁸. Jednak w 1960 roku 76-letni uczony odszedł na emeryturę i choć jeszcze przez dwa lata prowadził zajęcia uniwersyteckie, to jednak ze względu na pogarszający się stan zdrowia zaczął się powoli wycofywać z bieżącego życia naukowego. Zmarł 24 VII 1963 roku we Wrocławiu i został pochowany w rodzinnym grobowcu na cmentarzu Rakowickim w Krakowie.

II

Prezentacja naukowego dorobku Morelowskiego nie jest rzeczą łatwą, albowiem w jego licznych pracach granica między dziełami naukowymi a utworami o charakterze polemicznym, popularyzatorskim czy krytycznoartystycznym jest płynna. Znalazło to wyraz w zestawieniu jego dorobku do 1960 roku, jakie

¹⁴ Poklewski, *op. cit.*, s. 207–208.

¹⁵ R. Knapiński, *50 lat badań nad sacrum w sztuce w dziejach Sekcji Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*, [w:] *Dzieje historii sztuki w Polsce...*, s. 213.

¹⁶ P. Oszczanowski, *Gdańszczanin we Wrocławiu. Czy można mówić o ekspozycje sztuki gdańskiej we Wrocławiu na przełomie XVI i XVII wieku?*, „Porta Aurea”, VI, 1998, s. 91–95.

¹⁷ Zlat, *Pierwsze lata...*, s. 230–235.

¹⁸ ZNODR, sygn. 14882/II.

zostało opublikowane w numerze „Biuletynu Historii Sztuki” z 1962 roku, dedykowanym Morelowskiemu z okazji 60-lecia jego pracy naukowej¹⁹. Dlatego też za pierwszy w pełni naukowy tekst Morelowskiego uznać należy pracę *Krakauer Schwannritter Wandteppich und sein Verhältnis zu den französischen Teppichen des XV Jahrhunderts* (1912, 1913). W rozprawie tej Morelowski z bardzo dobrym rezultatem wykorzystał filologiczne wykształcenie do analizy ikonografii krakowskiego arrasu. Kolejne prace naukowe Morelowskiego były pokłosiem jego moskiewskiej działalności: przekrojowy tekst *Artyści polscy na wychodźstwie w Rosji w. XVII* (1917, 1920, 1922), studium o katedrze unickiej w Połocku (1921 i 1922) czy też wiele prac dotyczących dzieł sztuki, które były przedmiotem rewindykacji na rzecz państwa polskiego, jak arrasy z kolekcji króla Zygmunta Augusta, którym w latach 1922–1930 Morelowski poświęcił aż osiem prac różnego rodzaju. Pisał jednak także o innych zagrabionych przez Rosjan dziełach: głowach wawelskich (1918), kolekcji graficznej króla Stanisława Augusta (1923) czy zbiorach Sapiechów z Dreczyna (1924, 1930). Poświęcił też kilka artykułów omówieniu samej akcji ratowania i rewindykacji dóbr polskiej kultury z Rosji (1918, 1926). Trzeba jednak przyznać, że artykuły Morelowskiego z czasu jego moskiewskiej działalności w dużej części są nadbitkami z przygotowywanych przez niego fragmentów dokumentacji rewindykacyjnej, która powstawała w ramach prac Polsko-Radzieckiej Mieszanej Komisji Specjalnej²⁰.

Po podjęciu w 1926 roku pracy na Wawelu Morelowski dalej zajmował się wawelskimi arrasami, rozciągając jednak zainteresowania także na inne nieznane tapiserie tkane dla Polski w XVI, XVII i XVIII wieku (1927, 1930). Nadal też korzystał z materiałów zebranych podczas swojej moskiewskiej działalności, dając temu wyraz w pracach: o losach skarbcza koronnego od czasu rozbiorów (1929), o polskich rzeźbach antycznych w zbiorach petersburskich (1930) oraz o pałacu Piłsudskich w Mosarzu (1927). Do „nierewindykacyjnej” tematyki Morelowski w tym czasie sięgał jedynie sporadycznie w referatach: *O trzech wiążących się grupach malarzy, rzeźbiarzy i snycerzy Polaków szkoły krakowskiej XVIII w.* (1929, 1934) czy *Trzech toruńskich obrazach Męki Pańskiej i ich znaczeniu dla historii malarstwa w Polsce w XV w.* (1930).

Radykalną zmianę zainteresowań badawczych Morelowskiego przyniosły dopiero przenosiny do Wilna w 1930 roku. Choć w początkowych pracach z tego okresu nadal obecna była wcześniejsza problematyka związana z losami skarbcza koronnego (1930, 1931), to jednak w późniejszych tekstach zwrócił się już w stronę dawnej sztuki Wileńszczyzny. Tej tematyki dotyczyła wspomniana już praca habilitacyjna, niepublikowane obszerne opracowanie urbanistyki Wilna w XIV i XV wieku²¹, a także szereg referatów dotyczących m.in. genezy stylu kościoła św. Anny i bramy Subocz w Wilnie (1935), wileńskiej architektury barokowej (1935), zamku w Trokach (1935, 1946), organów wileńskich z XVIII w. (1939) czy źródeł wileńskiej rzeźby XVII w. (1939). Kontynuował on także dawne zainteresowania arrasami, poświęcając obszerne studium gobelinom w katedrze wileńskiej (1933), ludowym tkaninom karaimskim (1934) oraz haftom wołyńskim (1938, 1939). Równoległe do badań dawnej sztuki Wileńszczyzny Morelowski rozpoczął studia nad związkami średniowiecznej sztuki polskiej ze sztuką obszaru nadmozańskiego, czego wyrazem były referaty poświęcone perykopom lubińskim, ewangeliarzowi plockiemu i drzwiom gnieźnieńskim (1935) oraz reliefom z oprawy Ewangeliarza Anastazji (1935). Podsumowaniem zainteresowań dawną sztuką Wileńszczyzny były dwie prace opublikowane już po wybuchu II wojny światowej: *Zarysy sztuki wileńskiej z przewodnikiem po zabytkach między Niemnem a Dźwiiną* (1939) – próba syntetycznego ujęcia dzieł sztuki w dawnym województwie wileńskim od czasów prehistorycznych aż po neoklasycyzm – oraz obszerne studium *Znaczenie baroku wileńskiego XVIII stulecia* (1940), będące pierwszym całościowym opracowaniem fenomenu wileńskiej architektury późnego baroku.

Po przenosinach do Lublina w 1945 roku Morelowski poświęcił się dokończeniu rozpoczętej jeszcze w okresie okupacji pracy nad pokaznym skryptem dla studentów *Abstrakcjonizm i naturalizm w sztuce*, w którym, obok ogólnych rozważań na temat istoty formy sztuki oscylującej między realizmem a abstrakcją w różnych epokach i twórczości różnych artystów, zawarł także obszerny wstęp na temat początków historii sztuki w Polsce (1947). Problematyka sztuki Lubelszczyzny tylko sporadycznie gościła na kartach ówczesnych prac Morelowskiego, jak w artykule o lubelskim ratuszu (1949) czy głosie w dyskusji o dekoracjach stiukowych katedry lubelskiej (1949).

¹⁹ [M. Walicki], *Bibliografia prac prof. dr. Mariana Morelowskiego (do 1960 r.)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXIV, 1962, nr 3–4, s. 239–242. Uzupełnienie tej bibliografii o śląskie prace Morelowskiego opublikowane po 1960 roku, [w:] J. Gębczak, *Bibliografia historii sztuki na Śląsku za lata 1945–1963*, „Roczniki Sztuki Śląskiej”, V, 1967, s. 1–120.

²⁰ ZNODR, sygn. 14873/III–14875/III.

²¹ *Ibidem*, M. Morelowski, *Urbanistyka Wilna XIV i XV w.*, Wilno [b.d.], sygn. 14841/II.

Już w 1948 roku Morelowski ogłosił bowiem swoje pierwsze studium poświęcone romańskiej sztuce na Śląsku oraz jej związkom ze sztuką nadmozańską i w następnych latach kontynuował tę tematykę. Owocem były m.in. prace na temat tympanonu Marii Włostowicowej i Świętosława (1949) oraz architektury i rzeźby dawnego opactwa na wrocławskim Ołbinie (1952, 1956), które prezentował nie tylko w kraju, lecz także za granicą (1952, 1953, 1955). Zajmował się średniowieczną urbanistyką Wrocławia (1951, 1956), a także wybranymi zagadnieniami gotyckiej architektury i rzeźby na Śląsku, jak pozostałości piastowskich rezydencji we Wrocławiu (1952), twórczość śląskich budowniczych Dalemira i Pieszki (1960) czy nagrobkiem księcia Henryka IV Żagańskiego (1962). Podsumowaniem badań nad wczesnośredniowieczną sztuką Wrocławia były opublikowane już po śmierci uczonego rozdziały dotyczące romańskiej architektury i rzeźby w syntezie *Sztuka Wrocławia* (1967)²².

Drugim głównym nurtem badawczym Morelowskiego w tym czasie była sztuka renesansu i baroku na Śląsku. Na ten temat powstały nie tylko liczne studia monograficzne poświęcone m.in. bramie zamku w Legnicy (1962), barokowym gmachom Uniwersytetu Wrocławskiego (1951) i dawnego klasztoru Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą (obecnie Ossolineum, 1952, 1958) oraz odnalezionym tomom ilustrowanej *Topographii Silesiae* Friedricha Bernharda Wernera (1950, 1953), lecz także dwa obszernie opracowania: *Początki italianizującego renesansu na Śląsku* (1961)²³ – przekrojowe studium na temat recepcji sztuki renesansowej oraz jej związków z Polską oraz katalog wystawy *Rozkwit baroku na Śląsku 1650–1750* (1952), który można uznać za śląski odpowiednik wcześniejszej pracy na temat późnego baroku w Wilnie.

III

Sam Morelowski napisał, że „główne linie przewodnie” jego prac zawierają się w trzech punktach: „1. w dążeniu do obszerniejszego niż zwykle opracowywania dowodów autonomii Polski w jej rozwoju artystycznym od XI do XVIII w., a co się z tym ściśle łączy, w wykazywaniu dokładnym, opartym na nowych dowodach, związku bezpośredniego kultury Polski w Europie średniowiecza, renesansu i baroku zwłaszcza we Francji, Belgii i Holandii, 2. w obalaniu fałszów nauki niemieckiej o jednostronnej zależności Polski od źródeł artystycznych niemieckich lub od niemieckiego pośrednictwa, 3. w wydobywaniu z archiwów zapomnianych artystów polskiego pochodzenia i wykazywaniu wartości ich dzieł odszukanych...”²⁴. Trudno, doprawdy, o trafniejszą charakterystykę „zaangażowanego” charakteru naukowego dorobku uczonego. Cel niemalże całej działalności Morelowskiego jako historyka sztuki był bowiem ściśle podporządkowany idei autonomicznej polskiej sztuki narodowej w dawnych wiekach, będącej wyrazem geograficzno-etnicznej tożsamości uzdolnionego w zakresie sztuk pięknych, samodzielnego polskiego narodu²⁵. Jest to widoczne już w opublikowanym w 1917 roku tekście o polskich artystach czynnych w XVII-wiecznej Rosji, opartym na schemacie ekspansji „polskiej” sztuki barokowej na teren niższej kulturowo Rosji. Na tym narodowym paradygmacie budowana była także większa część prac naukowych Morelowskiego powstałych w okresie międzywojennym, w tym także i te „rewindykacyjne”, w których odszukiwanie i odzyskiwanie zagrabionych dóbr kultury było interpretowane jako potwierdzenie wielkości dawnej polskiej kultury i sztuki. Szczególnie nasilenie narodowego zaangażowania Morelowskiego obserwujemy natomiast w jego śląskich dziełach naukowych powstałych po 1948 roku, w których odkrywana „polska” sztuka średniowieczna i nowożytna na „niemieckim” Śląsku miała być kulturowym wyrazem etnicznej tożsamości fundatorów i świadczyć o stałej obecności „żywiołu polskiego” na Śląsku mimo zmiany przynależności politycznej tego regionu. Oczywiście, ostrze tak sprofilowanej działalności naukowej Morelowskiego było skierowane przeciwko nauce

²² M. Morelowski *Wrocław – gród i stolica Piastów. Sztuka romańska 1000–1250*, [w:] *Sztuka Wrocławia*, red. T. Broniewski, M. Zlat, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 33–49.

²³ M. Morelowski, *Początki italianizującego renesansu na Śląsku*, „Rocznik Historii Sztuki”, II, 1961, s. 31–84.

²⁴ AUWR, s. 97.

²⁵ Szerzej na ten temat M. Leśniakowska, *Polska historia sztuki i nacjonalizm*, [w:] *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk i Stowarzyszenie Historyków Sztuki w dniach 5–7 grudnia 1995 w Warszawie, red. D. Konstantynów, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 33–44; Labuda, *op. cit.*, s. 47.

niemieckiej, a zwłaszcza lansowanej przez niemieckich historyków sztuki tezie, że dawna sztuka polska, w tym także i śląska, jest kolonialną odmianą sztuki niemieckiej²⁶.

Realizacja tego „narodowego” programu w działalności naukowej Morelowskiego rozpoczynała się już na etapie wyboru tematu. Najczęściej bowiem kierował się on jego znaczeniem dla polskiej kultury narodowej i przydatnością dla wykazania istnienia autonomicznej polskiej sztuki w dawnych wiekach. Stąd też preferował najczęściej artystów o rdzennym polskim pochodzeniu, jak ks. Józef Karsznicki czy wileński snycerz Gędowski lub przynajmniej o polsko brzmiących nazwiskach, jak średniowieczni śląscy muratorzy Dalemir czy Pesche vel Pieszko. Kryterium etniczne stosował także wobec mecenasów sztuki, czego przykładem jest działalność wrocławskiego biskupa Jana Turzona. Identyfikacji etnicznej artystów i fundatorów, zwłaszcza działających na Śląsku, Morelowski dokonywał najczęściej na podstawie brzmienia ich nazwisk, bez dalszych badań archiwalnych, co doprowadziło go do licznych pomyłek i świadomych nadużyć, jak choćby w wypadku urodzonego na Łużycach rzeźbiarza Bricciosa Gauskego, który został spolonizowany na Brykcego Gąskę²⁷.

Opisywana przez Morelowskiego twórczość polskich artystów była świadomie wyolbrzymiana pod względem znaczenia dla sztuki w Polsce i na Śląsku. Klasycznym przykładem jest domniemane *oeuvre* mistrza „Pieszki”, uznanego za twórcę śląskiej szkoły architektonicznej²⁸. Niekiedy Morelowski dążył do przeciwstawienia twórczości polskich artystów dorobkowi uznanych mistrzów o niemieckich nazwiskach. Tak właśnie stało się z architektoniczną działalnością wileńskich architektów, jak ks. Ludwik Hryncewicz czy Aleksander Osikiewicz, która została „wykrojona” z *oeuvre* Johanna Christoha Glaubitz²⁹, a także twórczością urodzonego na Śląsku malarza Johanna Christoha Liški, który jako „syn śląskiej ziemi” wykreowany został na swego rodzaju antytezę urodzonego w pruskim Królewcu Michaela Willmanna³⁰. Podobnie rzecz się miała w wypadku mecenasów sztuki, jak działalność biskupa Turzona, uznanej za źródło renesansu na całym Śląsku, który dzięki temu „polskiemu impulsowi” miał wyprzedzić pod tym względem inne kraje niemieckie³¹.

Inną drogą Morelowskiego w budowaniu autonomii dawnej sztuki polskiej i śląskiej było dążenie do ustalenia jej pozaniemieckiej proveniencji artystycznej. Taktyka ta była skierowana przeciwko tezie o „kulturowym walcu” toczącym się z Zachodu na Wschód, przez Niemcy do Polski i opierała się na koncepcji kulturowych „przerzutów” z artystycznych centrów na zachodzie i południu Europy³². Na tym polu szczególne znaczenie miały badania Morelowskiego nad związkami polskiej sztuki średniowiecznej ze sztuką rejonu nadmozańskiego. Ich podjęcie było wyrazem autentycznej fascynacji uczonego kulturą i sztuką obecnej Belgii i Francji. Jednakże na gruncie historii sztuki frankofilia znalazła wyraz dopiero w 1935 roku i trudno nie interpretować tego jako dążenia do autonomizacji średniowiecznej sztuki polskiej. W podobny sposób uczony postępował także w badaniach nad polską i śląską sztuką barokową, w których uwypuklał włoskie wzorce, jak w wypadku wileńskiej architektury barokowej³³, czy też francuskie inspiracje architektury rezydencjonalnej na Śląsku³⁴. Wskazując na nadmozańską, francuską czy włoską proveniencję sztuki polskiej i śląskiej, Morelowski opierał się przede wszystkim na metodzie analizy porównawczej. Stosował ją jednak bez dodatkowych weryfikujących badań archiwalnych, często interpretując dostrzegane analogie formalne zgodnie ze swoim antyniemieckim nastawieniem. W rezultacie prowadziło to do poważnych merytorycznych błędów, jak na przykład przeszacowanie znaczenia architektury włoskiej, a niedowartościowanie roli krajów habsburskich dla ukształtowania się późnobarokowej architektury Wilna³⁵.

²⁶ Szerzej na ten temat: A. S. Labuda, *Kolonizacja wchodnia i sztuka gotycka. Pojęcia i rzeczywistość*, „Artium Quaestiones”, VI, 1993, s. 45–53.

²⁷ M. Morelowski, *Początki...*, s. 47–48.

²⁸ M. Morelowski, *Dalemir i Pieszko, dwaj polscy budowniczowie na Śląsku w XIII i XIV wieku*, „Prace Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego”, 3, 1963, *passim*.

²⁹ M. Morelowski, *Znaczenie baroku wileńskiego XVIII stulecia*, Wilno 1940, *Objaśnienia i przypisy*, s. 3–12.

³⁰ M. Morelowski, *Rozkwit baroku na Śląsku 1650–1750. Wystawa grafiki i rysunków maj – lipiec 1952*, Wrocław 1952, s. 32, 36, 57.

³¹ M. Morelowski, *Początki...*, s. 32 i n.

³² Labuda, *Polska historia sztuki...*, s. 59

³³ Morelowski, *Znaczenie...*, *passim*.

³⁴ H. Morelowski, *Rozkwit...*, s. 19–20.

³⁵ Kowalczyk, *op. cit.*, s. 169–170.

Traktowanie przez Morelowskiego swoich tekstów jako „pola walki” o narodową sztukę polską w dawnych wiekach zdeterminowało także literacką formę jego naukowych prac. Zdecydowana większość z nich ma bowiem charakter zaangażowanych polemik wymierzonych przeciwko poglądom głównie niemieckich historyków sztuki. Mało jest w tych tekstach neutralnych opisów dzieł sztuki i prezentacji pełnego stanu wiedzy faktograficznej, wiele natomiast dyskusji z poszczególnymi sądami, rozbijających tok narracji „objaśnień”, dodatków oraz aneksów, długich dygresji, a także etymologicznych wywodów na temat „polskiego” pochodzenia nazwisk artystów i fundatorów. Zresztą podobną formę miały także wykłady Morelowskiego, które – jak wspominał Mieczysław Zlat³⁶ – „niezależnie od tego, jaki nosiły tytuł, były nade wszystko ekspresją i to impulsywną tego, co pochłaniało go w aktualnie prowadzonych badaniach, lekturach i podróżach. Jego wypowiedzi, w znacznym stopniu improwizowane, prezentowane ze swadą i sugestywnie, swobodnie kojarzyły ze sobą fakty odległe w czasie i przestrzeni”.

Morelowski prowadził polemiki z sądami niemieckich badaczy nie tylko na kartach naukowych publikacji, lecz także na stronach dzieł adwersarzy. Przedwojenne publikacje niemieckich historyków sztuki dotyczące sztuki Śląska i Gdańska, z których korzystał Morelowski, a obecnie znajdujące się w bibliotece Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, noszą liczne glosy poczynione ołówkiem i piórem na marginesach³⁷. Morelowski z wielką pasją i zaangażowaniem wykazywał w nich polskie pochodzenie wymienionych w książkach artystów i ukazanych na zabytkach osób, podkreślając zasługi polskich fundatorów, niemilośnie obnażał i wyśmiewał antypolskie błędy, a niekiedy nawet dopatrywał się polskich rysów twarzy w przedstawieniach figuralnych.

Antyniemieckość Morelowskiego jako uczonego była wynikiem jego przekonania o kulturowej wyższości polskiego narodu nad niemieckim, czego najdobitniejszy wyraz dał w dziele *Abstrakcjonizm i naturalizm w sztuce*, będącym w istocie – jak głosi dopisany ręcznie na autorskim maszynopisie podtytuł – „sprostowaniem błędów nauki niemieckiej”³⁸. Uczony wręcz apologetycznie pisał w nim o narodowych przymiotach Polaków, którzy mieli cechować się „skłonnością do delikatności i do umiaru w towarzyskich formach, do wdzięczności i prostoty, większej niż za granicą, ale nacechowanej lekkością, zręcznością, godnością i dystynkcją, temperamentem bujnym, ale nie krzykliwym...”. Przymioty te miały się wyrażać także w sztuce, bowiem „w całości produkcji artystycznej, dokonanej w Polsce od średniowiecza do nowoczesnej doby, forma, np. gmachów, jest pełna godnej prostoty, równowagi, nawet w baroku...”, „zbiorowość niemiecka” natomiast „cehuje ogółem mniejsze uzdolnienie do formy”, co też sprawia, że „w świecie niemieckim (...) spotykamy tak często przykre przeładowanie lub ociężałość, sztywność lub napuszenie, w przeciwieństwie do wymowy naszych zabytków”³⁹.

Tak negatywna ocena sztuki niemieckiej wynikała także z przekonania o jej niższości wobec sztuki francuskiej i włoskiej, co miało się objawiać „na polu myślenia formą, myślenia graficznego, wypowiedzianych uzdolnień umysłowych za pomocą znaków plastycznych”⁴⁰. W tym przekonaniu uczonego utwierdzały prace francuskich historyków sztuki, jak Emila Mâle’a⁴¹ czy Pierre’a Francastela⁴², mówiące nie tylko o wtórności sztuki niemieckiej wobec francuskiej, lecz także odrzucające germanocentryczny model powszechnej historii sztuki, lansowany przez niemieckich uczonych. Co ważne, Morelowski pozostawał w bliskich relacjach z francuskim środowiskiem historyków sztuki, w tym także i z samym Francastelem, którego osobiście poznał, zaprzyjaźnił się z nim i na jego publikowane i ustne opinie wielokrotnie powoływał się we własnych pracach.

Oczywiście, oparte na narodowym paradygmacie poglądy Morelowskiego i jego naukowa działalność były typowe dla całej międzywojennej polskiej historii sztuki⁴³. Niepodległe państwo polskie musiało wykazać zdolność do samodzielnego istnienia także na polu kultury, stąd też zadaniem każdego „narodowego historyka sztuki” stało się udowodnienie, że młody kraj ma własną, autonomiczną i oryginalną sztukę, także

³⁶ Zlat, *op. cit.*, s. 233.

³⁷ Oszczanowski, *op. cit.*, s. 91–95.

³⁸ ZNODR, sygn. 14847/II, s. 1.

³⁹ *Ibidem*, s. 54–56. Książka ta powstawała w czasie II wojny światowej i bezpośrednio po jej zakończeniu, co dodatkowo zaostriżyło antyniemieckie poglądy Morelowskiego.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 54.

⁴¹ E. Mâle, *Studien über die deutsche Kunst*, Leipzig 1917.

⁴² P. Francastel, *L’Histoire de l’art. Instrument de la propagande Germanique*, Paris 1945.

⁴³ Leśniakowska, *op. cit.*, s. 36 in.

w dawnych wiekach. Jak pisał w 1919 roku Władysław Podlacha, „są zasadnicze względy, które nakazują polskiemu historykowi sztuki skierować swoje chęci i siły najpierw ku badaniu zabytków znajdujących się na ziemiach polskich”⁴⁴. Doprowadziło to do licznych sporów polskiej i niemieckiej historii sztuki⁴⁵, których konsekwencją był także powojenny bój o narodowy charakter sztuki Śląska. Przyjęcie przez polskich historyków sztuki nacjonalistycznego paradygmatu w piśmiennictwie o sztuce Śląska było bowiem odpowiedzią na prace niemieckich uczonych, zwłaszcza te publikowane po 1939 roku, ściśle powiązane z narodowosocjalistyczną ideologią III Rzeszy i polityką legitymizacji podbojów niemieckiej armii na wschodzie⁴⁶.

Wydaje się jednak, że osobę Morelowskiego jako „narodowego” historyka sztuki ukształtowały nie tyle poglądy polskich historyków sztuki, bo przecież uczęszczał on na wykłady historii sztuki w Wiedniu, ile rozpoczęta w 1915 roku w Moskwie i kontynuowana przez kolejne jedenaście lat jego działalność w ratowaniu dóbr polskiej kultury narodowej. Była to aktywność o bardziej urzędniczym niż naukowym charakterze, w której wiedza z zakresu historii sztuki nie stanowiła celu, lecz narzędzie w służbie polskich interesów narodowych. Nadrzędnym celem działania Morelowskiego było bowiem wówczas ratowanie zagrabionych dóbr kultury i ten cel niejako wymuszał odpowiedni sposób „uprawiania” historii sztuki – doraźny, polemiczny i skoncentrowany na uzasadnianiu wszelkimi możliwymi sposobami polskich praw do poszczególnych dóbr kultury zagrabionych z Polski przez Rosjan. To właśnie wtedy pojawiły się pierwsze narodowo zaangażowane teksty naukowe Morelowskiego. Gdy cztery lata po zakończeniu rewindykacyjnej działalności Morelowski w wieku czterdziestu sześciu lat rozpoczął karierę akademicką, był już w pełni ukształtowanym historykiem sztuki. Dotyczyło to zarówno stosowanego przez niego „narodowego” modelu badawczego i wynikającej z niego doraźnej metodologii podporządkowanej nadrzędnym narodowym interesom, jak i samej literackiej formy jego naukowych prac, której polemiczny i dygresyjny charakter miał bezpośrednie źródło w formie tekstów, które przygotowywał do dokumentacji rewindykacyjnej. Można rzec, że jako akademicki uczony Morelowski pozostał „zaangażowanym” ekspertem, jakim był w okresie rewindykacyjnej służby w rządowych agendach niepodległego państwa polskiego. Tym też należy tłumaczyć powojenne przenosiny Morelowskiego do Wrocławia i jego udział w akcji „polonizacji” sztuki śląskiej.

Mimo zmiany systemu politycznego w Polsce Morelowski odnalazł swoje miejsce w służbie państwu polskiemu jako „narodowy” historyk sztuki walczący na pierwszej linii frontu o charakter sztuki Śląska w imię obrony interesów polskiej kultury. W ten sposób przedwojenny profesor o konserwatywno-narodowych poglądach, zasłużony w odebraniu Związkowi Radzieckiemu dóbr polskiej kultury narodowej, stał się sprzymierzeńcem komunistycznych władz w realizacji polityki kulturalnej wobec „Ziem Odzyskanych”. Pragmatyczny horyzont ideologiczny władzy spotykał się tutaj z narodowym światopoglądem wielu polskich badaczy, w dużej mierze ukształtowanym na gruncie przedwojennej polskiej myśli zachodniej⁴⁷. Osobę Morelowskiego można tutaj porównać z postacią mediewisty Zygmunta Wojciechowskiego, który choć po 1945 roku jawnie deklarował endeckie poglądy, to jednak zyskał poparcie komunistycznych władz dla swojej koncepcji stworzenia Instytutu Zachodniego w Poznaniu jako ośrodka badań niemcoznawczych i „polonizacyjnej” propagandy dla Ziem Zachodnich i aż do śmierci w 1955 roku był jego dyrektorem⁴⁸.

Nie ulega wątpliwości, że zasługi Morelowskiego na polu ratowania dóbr polskiej kultury narodowej są ogromne i już same w pełni wystarczają, by zajmował on poczesne miejsce w historii kultury polskiej. Nie sposób przecenić także jego osiągnięć na polu organizacji badań i dydaktyki z zakresu historii sztuki w Wilnie, Lublinie i Wrocławiu. O wiele gorzej wypada ocena naukowej działalności Morelowskiego jako historyka sztuki. Jeśli bowiem o wartości naukowych prac miałyby świadczyć trwałość zawartych w nich ustaleń, to naukowy dorobek Morelowskiego zajmowałby niskie miejsce. Był prekursorem badań nad arrasami, związkami średniowiecznej sztuki polskiej z rejonem nadmozańskim a także późnobarokową architekturą Wilna. Jednak ideowe zaangażowanie Morelowskiego często prowadziło do skrajnej tendencyjności sądów, które były ko-

⁴⁴ W. Podlacha, *O przyszłości historii sztuki*, nadbitka z: *Nauka polska, jej potrzeby i rozwój*, t. 2, Warszawa 1919, s. 402.

⁴⁵ Zob. przykładowo: H. Faryna-Paszkiwicz, *Spór o Wita Stwosza*, [w:] *Nacjonalizm w sztuce...*, s. 61–70.

⁴⁶ Na ten temat: B. Störkuhl, *Deutsche Ostforschung und Kunstgeschichte*, [w:] *Deutsche Ostforschung und polnische Westforschung im Spannungsfeld von Wissenschaft und Politik. Disziplinen im Vergleich*, hg. J.M. Piskorski in Verbindung mit J. Heckmann und R. Jaworski, Osnabrück – Poznań 2002, s. 119–134; eadem, *Paradigmen und Methoden der kunstgeschichtlichen „Ostforschung“ – der „Fall“ Dagobert Frei*, [w:] *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, hg. R. Born, A. Janatková, A.S. Labuda, Berlin 2004, s. 155–172.

⁴⁷ Zob. M. Mroczo, *Polska myśl zachodnia 1918–1939. Kształtowanie i upowszechnianie*, Poznań 1986.

⁴⁸ Thum, *op. cit.*, s. 237. Zob. programową pracę Z. Wojciechowski, *Polska – Niemcy. Dziesięć wieków zmagania*, Poznań 1945.

rygowane, a niekiedy po prostu kwitowane uśmiechem przez kolejne generacje historyków sztuki. Dlatego dzisiaj naukowy dorobek Morelowskiego ma już tylko historyczne znaczenie jako wręcz modelowy przykład związku historii sztuki z ideologią nacjonalistyczną. A takie związki nigdy nie wychodzą nauce na dobre.

ABSTRACT

This article presents the life and work of Marian Morelowski (1884–1963), an outstanding Polish art historian. He was born at Wadowice (1884), studied French in Cracow, Vienna and Paris (1902–1907) and took his doctorate in 1912. Morelowski worked as an expert on the regaining of Polish cultural heritage from Russia and the Soviet Union (1915–1926) and as a curator in the Royal Castle in Cracow (1926–1929). In 1930 he moved to Vilnius and was awarded the post of Professor of Art History at the local university. After World War II had finished, he continued his academic career in Lublin (1945–1948) and Wrocław (1948–1960), where he died in 1963. Morelowski's main fields of research were the artistic relations between Poland and the Meuse region in the Middle Ages, the art of the Vilnius region and medieval and early modern art in Silesia. Morelowski treated his work as an undertaking dedicated to the service of Polish national culture. His research work strictly adhered to the nationalist ideology of the independent Polish state and was opposed to the views of German art historians.