

KS. ANDRZEJ PRZEKAZIŃSKI

MUZEUM DIECEZJALNE WCZORAJ I DZIŚ

Na Kongresie Międzynarodowej Rady Muzeów (IKOM) w 1977 r. mówiło się wiele o zjawisku „eksplozji muzealnej”, które zwłaszcza w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych naszego stulecia odnotowano w wielu krajach świata. U nas — pod koniec lat siedemdziesiątych — przybywało od dziesięciu do dwunastu nowych placówek muzealnych rocznie. W tym samym czasie w niezwykle sposób rosła liczba zwiedzających. W Polsce osiągnęła ponad 22 miliony. Opierając się na tym zjawisku, można by sądzić, że muzea wypełniają znakomicie rolę kulturotwórczą. Cyfry świadczą na pewno o ich wielkiej popularności. Muzea stały się placówkami powszechnie dostępnymi i powszechnie odwiedzanymi. Ale w tym samym czasie w bardzo licznych publikacjach określano formuły na temat jakościowych sposobów, form i treści udostępnianych zwiedzającym. Wyrażono pod adresem muzeów bardzo wiele krytyki i powszechnie zwątpiono w skuteczność tradycyjnych form działania. Przez muzea przepływają tłumy, wynosząc z nich dla siebie bardzo niewiele. Dla zrozumienia tego zjawiska spójrzmy na historię muzealnictwa. Wyłonią się zeń praktyczne uwagi ideowe dla funkcji, które dziś stają przed tymi instytucjami.

U podstaw muzeologii leży ludzkie marzenie o nieśmiertelności i przetrwaniu. W starożytnym Egipcie służyły mu religia, kult i rytuał, w których największą wagę wiązano z zachowaniem ciała, a z czasem także przedmiotów. W ten sposób śmierci przeciwstawiano działanie ratujące od rozpadu, zabezpieczające przed destrukcją. Odkryty w Dolinie Królów w 1922 r. przez Howarda Cartera grobowiec Tutenchamona, faraona z 18 dynastii (XIV w. p.n.Ch.), zawierał mnóstwo przedmiotów pochodzących z dynastii wcześniejszych. Podobnie bogato wyposażano kurhany grobowe w Mykenach, Anatolii, Scytii i wielu innych regionach starożytnego świata. Odbiorcami zgromadzonych tam przedmiotów mieli być sami zmarli oraz bogowie. Pierwszym więc faktem stojącym u podstaw muzeologii była religia.

Drugim faktem był zrodzony w kręgu kultury asyryjsko-babilońskiej typ muzeów trofeów wojennych. Przechowywano w nich zdobyczne głowy kamiennych buław, a także to, co najwspanialej świadczyć mogło o wielkości i potęgze władców i ich sukcesach nad nieprzyjaciółmi. Taki zbiór odkryto np. w Aszur (Qal at Schergat) nad środkowym Tygrysem. Podobne muzeum posiadał Babilon. Założył je Nabuchodonozor II i jego następca Nabonid.

Największe zasługi dla muzealnictwa mieli jednak starożytni Grecy. W ich kraju zrodził się też termin „muzeum”, który pochodzi od słowa „muza”. Muzy były córkami Zeusa i Mnemozyny, bogini pamięci. Były to: Erato — poezja miłosna, Euterpe — poezja liryczna, Kaliope — poezja epiczna, Klio — historia, Polichymia — poezja chóralna, Talie — komedia, Terpsychore —

tańce, Urania — astronomia i geometria. Wykaz ten nie zawiera architektury, rzeźby i malarstwa, zaliczano je bowiem do rzemiosła. Muzejony były zatem u Greków świątyniami muz. Natomiast nasze rozumienie muzeów spełniały:

— Pinakoteki, z których najslawniejsza znajdowała się na Akropolu Ateńskim; była to budowla dorycka, a jej wnętrze stanowiła prostokątna sala z galerią malarstwa; znajdowały się w niej m.in. dzieła Polignota (V w. p.n.Ch.),

— Gliptoteki, zbiór rzeźb,

— Daktylioteki, zbiór kamei i gemm,

— Thezauros, skarbiec, a zwłaszcza skarbce narodowe, np. w Efezie, Delfach i Olimpii, w których — podobnie jak w Asyrii i Babilonie — gromadzano trofea wojenne.

Powyższe zespoły powstawały prawie z reguły w okręgach świątynnych. Świątynie greckie, będące wspólnym zespołem architektoniczno-rzeźbiarskim, służyły nie tylko kultowi, lecz także skłaniały do oglądania, podziwiania i komentowania. Miejscem publicznej prezentacji dzieł sztuki stały się także rynki miast greckich i budynki publiczne, takie jak teatry, bramy, portyki, odeony, nimfea, termy, stadiony, hipodromy. W świątyniach umieszczano dzieła najwyższej rangi, sensacyjne, prawdziwe cuda świata, ale wszędzie, gdzie zbierali się ludzie, towarzyszyła im sztuka.

Rzymianie, zajęci wojskowością, administracją, ustanawianiem praw i kształtowaniem języka, początkowo nie doceniali twórczości artystycznej. Przejęli ją najpierw od Etrusków, potem Greków, państw hellenistycznych, wreszcie w ogóle ze Wschodu. W swych wojskowych zamięłowaniach bardzo szybko rozwinęli system trofealny. Na polu bitwy układano zdobycz w formie trofeum — panoplionu, potem już wyselekcjonowane obiekty niesiono w uroczystym wjeździe do Rzymu, wreszcie najcenniejsze zdobycze składano w świątyniach, zwłaszcza w świątyni Jowisza na Kapitolu. Od czasów zdobycia Syrakuz w 212 r. p.n.Ch., które było prawdziwym odkryciem sztuki greckiej, Rzymianie zwozili do siebie antyki. W latach republiki rozkwitł w Rzymie handel dziełami sztuki. Antykwarjusze, handlarze, pośrednicy, a także fałszerze sztuki zajęli całą dzielnicę miasta w pobliżu Villa Publica. W czasach cesarstwa place i obiekty publiczne były miejscem publicznej ekspozycji rzeźby, malarstwa i sztuki zdobniczej. Zachowało się na ten temat mnóstwo relacji. Najważniejszym i największym w skali przedsięwzięciem świadczącym o zamięłowaniu do antyku była budowa nowej stolicy imperium — Konstantynopola, który początkowo nosił nazwę Nowego Rzymu. Do nowej stolicy sprowadzono tysiące rzeźb, żeby wspomnieć o słynnej kwadrydzie Lizypa, którą ustawiono na wielkim hipodromie, a która obecnie dekoruje fronton Bazyliki św. Marka w Wenecji. I tu miejscem tych ekspozycji były place i obiekty publiczne oraz wielki kościół — bazylika Hagia Sophia. Miasto i jego ważniejsze obiekty były właściwie jednym wielkim muzeum.

Upadek imperium zachodniorzymskiego dokonał się w dwu płaszczyznach: militarno-politycznej oraz ideologicznej. W płaszczyźnie pierwszej spowodowany wędrówką plemion, w drugiej — nowymi wartościami niesionymi przez chrześcijaństwo.

Wraz z całą kulturą starożytną upadły również formy muzealnictwa. Nastąpiła straszliwa dewastacja imperium. Przyczyniały się do tego także nędza, głód, zarazy i — co za tym idzie — przemiana wartości. Brązy przetapiano na naczynia i nowe ozdoby, z marmurów wypalano wapno, stare budowle rozbierano na nowe potrzeby. Trudno oszacować, jak wiele dzieł sztuki przestało

wówczas istnieć. Na nowo pojawiły się na terenie Europy kurhany grobowe, które jedynie były schronieniem dla zmarłych i ich dobytku.

Z biegiem czasu podjęto również działania o utrzymanie niektórych dawnych wartości. Proces ten rozpoczęło chrześcijaństwo. Musiało ono jednak dokonać zmiany punktu widzenia. Powszechnie, ale jakże powierzchownie, przyjęto naukę św. Augustyna, który pisał: „Cóż za niezliczone zabawki stwarza nam sztuka w ubiorach, obuwiu, sprzętach, obrazach i figurach, a wszystko to przekracza istotną potrzebę. Umiarkowanie, użycie i pobożność — oto dzieło ludzi do kuszenia własnych oczu. Piękno Bożej Świątyni jest w pięknej prawości. Nie kolumny, marmury i złożone sufity zdobią święty Kościół Boga, ale jego prawość”. Powoli zwrócono uwagę na fakt, że prawość nie wyklucza piękna, czy nawet splendoru. Chrześcijaństwo, które jeszcze niedawno przyczyniło się do upadku kultury rzymskiej, staje się teraz ogniwem łączności z tym co dawne.

Szczególne role w tym procesie przypada zakonom, a zwłaszcza benedyktynom, których klasztory gęstą siecią wypełniły Europę. Były one miejscem kształcenia nowych kadr kleru i szlachty i właściwie na potrzeby owych szkół zakładano biblioteki oraz pracownie kopistów. Z wolna zaczęła też ożywać myśl o skarbach, z których najbardziej ceniono sobie relikwie. Zamykano je w drogocennych relikwiarzach, a gdy ich brakło, budowano coś, co miało je jakoś uobecnić — retabula ołtarzowe. Stąd już o krok do ozdobności liturgicznych: paramentów, krzyży, szat kapłańskich i pastorałów biskupich. Kościoły wypełniały się złotem, srebrem, jedwabiem, klejnotami, mozaikami, rzeźbami, malarstwem.

Praktycznie interpretowano Chrystusową pochwałę Marii z Betanii, siostry Łazarza, która roztrwonila flakon drogocennego olejku, wylewając go na Jego stopy — oddała Mu to, co najcenniejsze. Ponadto w kościołach składano trofea wojenne. Wyobraźmy sobie groby św. biskupa Stanisława na Wawelu czy św. Wojciecha w Gnieźnie obwieszone zdobyczymi sztandarami. Tak odrodziła się w chrześcijaństwie, a więc na nowym gruncie, starożytna idea ołtarza Ojczyzny — Ara Patriae. Średniowiecze znało też zasadę pokazywania wier-nym przy okazji wyjątkowych uroczystości skarbów katedralnych. Bywały zresztą nawet wśród nich takie przedmioty, jak kły słoniowe, kości mamutów, muszle, itp.

W ten nurt włączyli się także władcy. Wymieńmy choćby tylko Teodoryka Wielkiego, Karola Wielkiego czy Fryderyka II, którzy uważali się za spadkobierców starożytnego Rzymu i świadomie nawiązywali do dawnych tradycji kulturowych.

Splendor obu władz: duchownej i świeckiej często się zresztą łączył. Kościoły, a zwłaszcza katedry były miejscem sakry cesarskiej czy królewskiej, pogrzebów, a także ostentacji władzy. Działo się tak pomimo antagonizmów papieżstwa z cesarstwem. Rozwinęły się formy insygniów: korony, diademy, mitry, berła, jabłka, ubiory koronacyjne, krzyże, pierścienie, ewangeliarze, naczynia, chorągwie... Wszystko to tworzyło zespoły przedmiotów w skarbcach monarszych, które posiadały ściśle powiązanie z religią.

Jednym z największych średniowiecznych skarbców europejskich był skarbiec znajdujący się w opactwie Saint Denis we Francji. W XII wieku opat Suger polecił sporządzenie inwentarza. We wstępie do niego napisał: „Uważaliśmy za stosowne sporządzić listę wszystkich ozdób kościoła, jakie za sprawą Boga podczas naszego zarządzania przystroili tę świątynię. Jego wybraną oblubienicę. Zrobiliśmy to też dlatego, aby Niepamięć, zazdrosna rywalka

Prawdy, nie mogła się tu wślizgnąć i pogmatwać dalsze przedsięwzięcia”.

W średniowieczu, a ściśle w okresie wypraw krzyżowych, napłynęło do Europy mnóstwo obiektów starożytnych ze Wschodu. Miało to miejsce zwłaszcza podczas czwartej wyprawy, w czasie której ograbiono Konstantynopol. Tym razem na miasto — muzeum wykreowała się Wenecja.

Należy jednak pamiętać, że całe Włochy od XV wieku w stopniu bez porównania większym niż pozostałe kraje Europy objęte były pragnieniem posiadania dzieł sztuki i w świadomy sposób kształtowały swój gust, a także modę na określoną architekturę, rzeźbę, poezję itp. Nic więc dziwnego, że właściwie tam doszło do odrodzenia idei muzealnictwa. Zwrócono się przede wszystkim do antyku, w uznaniu jego osiągnięć w dziedzinie realizacji piękna w dziełach sztuki.

Podstawową rolę w tych poszukiwaniach i to przez bardzo długi okres czasu odegrali Medyceusze, przyczyniając się do stworzenia nowożytnego mecenatu artystycznego.

Słynna od XII w. z produkcji tkanin Florencja, prowadząca rozległy handel i znakomitą gospodarkę, stała się miejscem niebywałego rozkwitu twórczości artystycznej i naukowej. Miasto stało się stolicą humanizmu w Europie. Pracowali tu tak wybitni twórcy, jak Fra Angelico, Filippo Lippi, Guiberti, Donatello, Brunelleschi, Michał Anioł, Leonardo da Vinci i wielu, wielu innych. Pałace Medyceuszy wypełniały się ich znakomitymi pracami. Piero urządził w Palazzo Pitti „Studiolo” — pomieszczenie, w którym zgromadzono skarby sztuki złotniczej, kamee, gemmy, rzadką broń, kodeksy. Ogrody pałaców medycejskich stały się miejscem ekspozycji rzeźb. Szczególnie ważnym był ogród przy placu św. Marka, który zgromadził rzeźby antyczne, a w loggi i pawilonie obiekty sztuki dawnej i współczesnej. Miejsce to odegrało rolę Akademii Sztuk Pięknych. Tu właśnie uczył się Michał Anioł.

Pod tak znakomitą mecenatem kwitła sztuka, tworzona dla wszystkich. Prace wystawiano na widok publiczny, komentowano, krytykowano, zachwycano się nimi. Dziełami sztuki współczesnej wypełniły się też kościoły, w których gromadzono się zarówno dla modlitwy, jak i dla sztuki i kultury. Florencja pozostała na długo kolebką nowożytnej sztuki i muzealnictwa pomimo drastycznego epizodu, którym było wystąpienie dominikanina Savonaroli. Medyceusze zaś zdobywali dzieła sztuki także z wykopalisk i zakupów, nawet z Egiptu.

W pałacu Cosima Młodszeo urządzono „Qarderobę” — pomieszczenie z portretami sławnych ludzi. Francesco I założył studio przyrodnicze. W 1584 r. otworzono w przebudowanej loggi Palazzo Uffizi — Galerię Uffizi. Znalazły się w niej obiekty z Qarderoby i ze Studiola, a także wiele innych. Obok Galerii, na wzór dawnych rzymskich portyków, stworzono przy centralnym placu Florencji — Piazza della Signoria, Loggię dei Lanzi, w której ustawiono tak znakomite arcydzieła, jak: *Judyta i Holofernes* Donatella, *Dawid* Michała Anioła, *Herkules i Kakus* Bandallego, *Perseusz* Celliniego.

Drugim centrum humanizmu sztuk i muzealnictwa we Włoszech był Rzym. Papieże renesansu, a wśród nich dwu Medyceuszy, w bezprecedensowy sposób zaangażowali się w program odnowy miasta. Już papież Marcin V, przenosząc stolicę apostolską z Awinionu do Rzymu, zaprasza do pracy Massaccia, Pisanello i Gentilego da Fabriano. Za pontyfikatu Mikołaja V do Rzymu przybywają tak sławni artyści, jak Donatello, Pierro della Francesca czy Brunelleschi. Mikołaj V zakłada też Bibliotekę Watykańską. Pius II wydał w 1462 r. zarządzenie mające na celu nie tylko ochronę i konserwację bazylik i kościołów Rzy-

mu, lecz także „autentycznych i starożytnych budowli”, a nawet ich ruin, gdyż stanowią one — jego zdaniem — „ozdobę miasta”.

Paweł II wznosił w Rzymie Palazzo Venezia, który był w zasadzie muzeum sztuki antycznej i bizantyjskiej. Restaurował zabytki architektury, zreorganizował Uniwersytet Rzymski. Sykstus IV zaś obłożył karą ekskomuniki większej, od której można było zwolnić tylko w niebezpieczeństwie śmierci, złoczyńców rabujących dzieła sztuki z kościołów. Same zaś kościoły dotykać miała kara interdyktu. Zbudował kaplicę, nazwaną później jego imieniem. On też założył w 1471 r. pierwsze w historii świata Muzeum Kapitołińskie, na które złożyła się sztuka starożytna z dziełami tak cennymi, jak *Gall umierający* czy *Amor i Psyche*.

W XVI wieku miało miejsce szereg świetnych pontyfikatów, z których każdy wnosił niezwykle ważne decyzje odnoszące się do dzieł sztuki, ich zachowania i udostępnienia. Przebudowa Bazyliki św. Piotra, prace nad odbudową Rzymu rozślawiły mecenat papieży. Nie zdołała go załamać ani reformacja, ani długoletnie wojny religijne, ani nawet zdobycie Rzymu przez armię protestancką i wielomiesięczne Sacco di Roma.

W tym trudnym wieku powstaje obok mecenatu papieskiego i książęcego kilka nowych form protomuzealnych: kolekcje naukowe, które były swego rodzaju gabinetami osobliwości. Nazywano je: *cimeliotheca*, *rarotheke* czy z niemiecka *Wunderkammer*. Ponadto powstają domy — muzea artystów i galerie portretów sławnych ludzi.

Wreszcie odpowiednikiem mecenatu papieskiego staje się cesarski mecenat Habsburgów. Stworzyli oni ogromne imperium, które ogarniało wiele narodów o zupełnie odrębnej kulturze. Idea władzy ponadnarodowej prowadziła do rozwoju regionów w ramach ich kultury lokalnej. W takim rozumieniu mecenatu, w którym niewątpliwie faworyzowano kolekcje podkreślające charyzmat władzy, a więc skarbcze, zbrojownie i gabinety osobliwości, doszło do stworzenia kolosalnych kolekcji realizowanych na zamówienie, a następnie do powstania znakomitych muzeów, które dziś należą do największych na świecie. Hiszpański Karol V dał swymi kolekcjami początek muzeom Eskurialu i Madrytu, a zwłaszcza znakomitej zbrojowni Real Armeria w Madrycie. Ferdynand, hrabia Tyrolu, zgromadził w Ambras koło Innsbrucku zbiór zbroi, który powstał z darów monarszych i książęcych całej Europy. Dziś zbiór ten znajduje się w Waffensammlung w Wiedniu. Cesarz Rudolf II, rezydujący w praskich Hradczanach, zgromadził największą chyba kolekcję dzieł sztuki w Europie, która po jego śmierci została niestety podzielona. Pewne jej partie posiada wiedeńskie Kunsthistorisches Museum.

Zarysowany tu podział wpływów kościelnych i monarszych można by zaobserwować z większymi lub mniejszymi odchyleniami w każdym kraju europejskim. Odwołajmy się jeszcze do przykładu Francji, gdzie w okresie średniowiecza tradycje skarbców katedralnych i klasztornych były większe niż najbogatszych rodów królewskich czy książęcych. Nie jest to jednak dziwne, zważywszy na funkcje, jakie pełnił Kościół francuski. Również w dziedzinie kolekcjonersstwa nowożytnego zasługi położyli dwaj wielcy kardynałowie: Armand Jean de Plessis de Richelieu, którego bramę pałacową zdobiły dwie figury *Niewolników* Michała Anioła, a sam pałac — dzieła Leonarda, Rafała, Belliniego, Tycjana, Correggia, Rubensa i in., oraz kardynał Jules Mazarin. Królewskie zbiory stworzył w zasadzie Ludwik XIV, który w 1681 r. otworzył w Luwrze muzeum połączone z Akademią Sztuk. Galeria, głównie malarstwa i rzeźby,

została w świadomy sposób wykreowana na największe muzeum ówczesnego świata, głosiła chwałę króla i Francji.

Tak samo wreszcie przebiegał ten proces w Polsce. Rozpoczął się oczywiście za panowania Piastów. Właściwy rozkwit zamięłowania do sztuki i gromadzenia kolekcji widoczny jest po zjednoczeniu państwa, w jego nowej stolicy — Krakowie. Wawel będący siedzibą zamku i katedry, był symbolem jedności obu władz. Tu powstały w skarbcach: katedralnym i koronnym zbiory o wielkiej wymowie narodowej i religijnej. Podobnie jak w przytoczonych przykładach europejskich katedra pełniła nie tylko funkcje kultowe. Tu znalazły miejsce groby królewskie. Tu składano zdobyczne sztandary, a także dary monarchów, klejnoty, broń. Tu złożono m.in. kopię włóczni św. Maurycego, ofiarowaną przez Ottona III Bolesławowi Chrobremu na zjeździe w Gnieźnie w roku 1000; jest więc ona zabezpieczona, konserwowana i pokazywana wiernym prawie od 10 wieków. Trudno doprawdy o lepszy przykład muzealnej symbiozy z Kościołem.

Nowożytny a zarazem rozwinięty mecenat artystyczny na wzór zachodnio-europejski prowadził Zygmunt Stary i Zygmunt August. Obaj otaczali się dziełami sztuki. Zygmunt August zapisał niezwykłą kolekcję arrasów Rzeczypospolitej, dając dowód zrozumienia społecznych funkcji sztuki. Od tego czasu nad skarbami narodowymi czuwał w imieniu narodu sejm.

Mecenat artystyczny kontynuują w XVII w. Wazowie, zwłaszcza Zygmunt III, który sam parał się złotnictwem i malarstwem. Sprowadzano do Polski artystów zagranicznych, dokonywano zakupów dzieł sztuki i to zarówno na Zachodzie, jak i na Wschodzie. Z tych kontaktów ze Wschodem i Zachodem, ale też przede wszystkim z owego pogranicznego międzykulturowego położenia zrodziła się specyficzna moda i kultura określana mianem sarmatyzmu. Jej apogeum przypada na czasy Jana III Sobieskiego. Ogromną rolę stanowią w sarmatyzmie elementy wojskowe, trofea, łupy, ale także specyficznie polski kult antenatów, godności i urzędów.

W XVII, a zwłaszcza w XVIII wieku w wyniku wzrostu zamożności kolekcjonerstwo europejskie przenika do klas średnich i staje się zjawiskiem szerszym, przyjętym także przez mieszczaństwo. O ile jednak mecenat już opisany należałoby określić jako artystyczny, o tyle obecnie rodzi się nowy, konformistyczny. Jakże dramatyczny, ale i znamienny, staje się przykład Rembrandta, odrzuconego i niezrozumianego. Przykład ten staje się zapowiedzią nowej epoki stosunku kolekcjonera do dzieła sztuki, od którego wymaga się, aby cieszyło, bawiło i zarazem głosiło zamożność właściciela.

Sama epoka zrodziła również formy nowego artystycznego mecenatu, który zaczął powoli zastępować mecenat kościelny i monarszy. Rola tę przejęły muzea; stało się to w okresie Oświecenia, którego ukoronowaniem był akt wielkiej rewolucji francuskiej o społecznej przynależności muzeów. W 1790 r. Zgromadzenie Narodowe ustanowiło konfiskatę wszelkiej własności kościelnej. Wprawdzie początkowy okres wielkiej rewolucji zniszczył bardzo wiele dzieł sztuki, np. Galerię Królów z fasady katedry Notre Dame w Paryżu, ale potem wszystkie kolejne rządy usilnie zabiegały o wzbogacenie zbiorów muzealnych. Lansowano taką tezę, że tylko Republika Francuska może, dzięki swemu systemowi oświaty, udzielić arcydziełom sztuki nienaruszalnego schronienia.

Sztuka została wprzęgnięta w ideologię dokonywanych przemian. Z wszystkich prowadzonych wojen Napoleon I Bonaparte przywoził do Francji ogromne ilości dzieł sztuki. Nie oszczędzono nawet najwierniejszej sojuszniczki —

Polski. Z Zamku Królewskiego w Warszawie zabrano wówczas szereg obrazów, w tym cztery weduty Canaletta i *Hold pruski* Bacciarellego, a z Gdańska *Sąd ostateczny* Memlinga. Grabieże te wywoływały protesty. Idea muzealnictwa, jakkolwiek wypaczona, została za sprawą Francji unowocześniona. Wykształciło się pojęcie zbioru narodowego, które zawiera walory moralne i symboliczne, nie mówiąc o artystycznych czy naukowych. Na wzór francuski w różnych krajach Europy (także w Polsce) otwierano coraz to nowe muzea, w których pokazywano zbiory monarsze, książęce, kościelne i inne. Wznoszono specjalne budynki, które miały być świątyniami sztuki (stąd ich specjalnie uroczysty charakter), lub adoptowano dla tych celów budynki zabytkowe. Fundowanie muzeów stało się jednym ze zjawisk epoki. W ten sposób nie tylko uwieczniano swój stosunek do narodu, ale także składano świadectwo historii, która stanowiła jakże ważny element zainteresowań. Pierwsze w Polsce muzeum zakłada w Puławach księżna Izabela Czartoryska. Nad wejściem głównym został umieszczony napis: „Przeszłość przyszłości”. Muzea stały się też ośrodkami jednoczącymi naród. Z tą myślą tworzono cały szereg muzeów w monarchii Habsburgów, a zwłaszcza w Budapeszcie. Takie były intencje towarzystw naukowych w Polsce, znajdujące się pod zaborami, i założonego w 1879 r. Muzeum Narodowego w Sukiennicach. W 1876 r. otworzono dla publiczności zbiory Czartoryskich w murach floriańskich. W Kórniku pod Poznaniem udostępniono zbiory Działyńskich i Zamoyskich, w Rogalinie zbiory Raczyńskich. W Warszawie w 1860 r. rozpoczęły swą działalność Biblioteka i Muzeum Krasieńskich, a następnie Muzeum Zamoyskich i Biblioteka i Muzeum Przeździeckich. We Lwowie udostępniono zbiory Lubomirskich; w Łańcucie, w krakowskim Pałacu pod Baranami i w pałacu w Krzeszowicach — zbiory Potockich, w zamku w Podhorcach — zbiory Sanguszków, w Krasieczynie — zbiory Sapiehów. W 1862 r. w Warszawie utworzone zostało Muzeum Sztuk Pięknych, przemianowane w 1916 r. na Muzeum Narodowe. Lista otwieranych w latach przed pierwszą i przed drugą wojną muzeów jest bardzo długa.

Wspomniałem na wstępie, jaki udział w tym rozwoju ma nasza epoka. W rozważaniach naszych pozostajemy ciągle w kręgu zagadnień europejskich. Dla pełnego obrazu należy przypomnieć o kolosalnych kolekcjach, a następnie muzeach powstających w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej, Kanadzie, Ameryce Łacińskiej, w Afryce, na Bliskim i Środkowym Wschodzie, na Półwyspie Indyjskim, Dalekim Wschodzie, a także Oceanii.

Polskie muzealnictwo kościelne datuje swoje początki w drugiej połowie XIX wieku. Wywodzi się, jak i muzealnictwo świeckie, z pobudek narodowych. Pierwsze muzeum diecezjalne zostało założone w Tarnowie w 1888 r. przez rektora Seminarium Duchownego, ks. infułata dra Józefa Bąbę (†1936). Mieściło się początkowo w gmachu seminaryjnym, w okresie międzywojennym w ratuszu miejskim, a od 1950 r. w trzech zabytkowych kamieniczkach w pobliżu katedry. Są to pomieszczenia kanoników z XVI w., wzniesione na średnio-wiecznych murach miejskich. Muzeum posiada bogatą kolekcję zbiorów od XVI do XIX w. oraz szereg filii: w Dobrej w Beskidzie Wschodnim, założone w 1955 r., w Grybowie w woj. nowosądeckim, założone ok. roku 1950, w Iwko-wej, w Mogilnie w woj. nowosądeckim i w Tropiu, założone w 1949 r.

Założycielem Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu był arcybiskup Florian Stablewski w 1893 r. Na zbiory złożyły się zabytki zebrane z terenu archidiecezji, obrazy nabyte przez założyciela we Włoszech, zbiory ks. Munzerbergera zakupione na aukcji we Frankfurcie nad Menem. Umieszczono je w kościele pokarmelickim, a po ostatniej wojnie przeniesiono do zabytkowego gma-

chu Akademii Lubrańskich.

Muzeum Diecezjalne w Przemyśle założone zostało na synodzie diecezjalnym w 1902 r. celem „gromadzenia zabytków sztuki sakralnej, głównie z terenu diecezji”. Zgromadziło kolekcję obiektów od XV do XIX wieku.

Muzeum Diecezjalne w Płocku zostało założone w roku 1903 przez ks. Tomasza Kowalewskiego, umieszczone w specjalnie na ten cel wzniesionym budynku projektu S. Szyllera. Na zbiory złożyły się zabytki przeniesione z katedry, darowizny znakomitych kolekcji ks. T. Kowalewskiego, ks. J. Mrozowskiego z Warszawy i prof. F. Tarczyńskiego. Dzięki zarządzeniu wydanemu w 1926 r. przez bp. A. Nowowiejskiego o prowadzeniu systematycznej inwentaryzacji zabytków diecezji zbiory Muzeum powiększały się bardzo szybko.

W roku 1903 powstało Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu, w gmachu Biblioteki Kapitulnej. W zbiorach przeważa sztuka gotycka, głównie rzeźba, malarstwo i złotnictwo od XII w. zbierane już wcześniej, od 1898 r. — z polecenia Kurii Biskupiej.

W Sandomierzu w 1905 r. ks. Józef Rokoszyński tworzy Muzeum Diecezjalne, które powstało głównie z kolekcji zgromadzonej przez profesorów tamtejszego seminarium duchownego. W 1937 r. muzeum przeniesione zostało do domu Jana Długosza z 1476 r. Zbiory jego tworzą obiekty sztuki i archeologii od XV do XVIII wieku.

W klasztorze OO. Paulinów na Jasnej Górze otwarto w 1921 r. skarbiec, w ekspozycji projektowanej przez A. Szyszko—Bohusza. Zgromadzono w nim naczynia i sprzęty liturgiczne, odznaczenia, plakiety, biżuterię, numizmaty, obrazy i rzeźby od XV do XVIII wieku. W maju 1969 r. otworzono w XVII-wiecznym budynku Arsenалу drugą część skarbca, która w 1983 r. została zamieniona na Muzeum Twierdzy Jasnogórskiej ze znakomitą ekspozycją militariów i odznaczeń wojskowych. W tym samym roku otworzono w budynku drukarni Muzeum Historii Kultu Jasnogórskiego według projektu Marka Rostrowskiego. Pokazano na niej 600-letnie dzieje Obrazu.

Muzeum Diecezjalne w Pelplinie, założone w 1928 r. przez bpa chełmińskiego Stanisława Okoniewskiego w pałacu biskupim, kancelarii biskupiej i gmachu seminarium duchownego, posiadało cenne zbiory średniowiecznego malarstwa i rzeźby z terenu całego Pomorza. Niektóre cenniejsze okazy wystawione były na wystawie *Polska sztuka gotycka* w Warszawie w 1935 r., gdzie pozostały do dziś. W czasie ostatniej wojny muzeum poniosło poważne straty.

W dawnym skarbcu katedralnym w Kamieniu Pomorskim czynne jest muzeum, które w czterech gotyckich salach zgromadziło rzeźbę, malarstwo, zbiory archeologiczne, przyrodnicze, zabytki ze skarbca, starodruki i pamiątki religijne.

Podobny charakter ma też Muzeum Diecezjalne w Gnieźnie i skarbiec katedry gnieźnieńskiej, mieszczące się w wieży południowej i nad nawą boczną, oraz Muzeum Diecezjalne w Gdańsku—Oliwie, otworzone w 1975 r. W Muzeum Diecezjalnym w Lublinie, mieszczącym się w wieży potrynitarskiej, oraz w skarbcu bazyliki katedralnej w Kielcach udostępniono do oglądania aparaty kościelne, złotnictwo, rękopisy i inkunabuły.

Najpoważniejsze w skali kraju ośrodki historyczne i artystyczne: Kraków i Warszawa otrzymały swoje muzea diecezjalne najpóźniej. Otwarte w 1978 r., a tworzone wcześniej jeszcze przez kardynała Karola Wojtyłę Muzeum Katedralne na Wawelu ma na celu udostępnienie społeczeństwu zabytków skarbca katedralnego poprzez cykliczne wystawy zmienne. Muzeum zaangażowało swą pracę wystawą poświęconą postaci św. Stanisława Biskupa, na której pokazano

m.in. ornat Kmity, infułę św. Stanisława, bulę kanonizacyjną Innocentego IV, itd. Muzeum to jest filią Muzeum Metropolitalnego, które jest od lat w trakcie prac przygotowawczych.

W Warszawie w 1980 r. wskrzeszone zostało przez kardynała Stefana Wyszyńskiego zniszczone w Powstaniu Warszawskim Muzeum Archidiecezjalne. Posiada ono imię kard. Aleksandra Kakowskiego, który dokonał jego otwarcia przed wojną, w 1938 r. Zbiory przedwojenne zginęły prawie całkowicie, a obecna kolekcja licząca ponad 3000 eksponatów zawiera przedmioty sztuki od XIV do XIX w. Muzeum jest pierwszą w Polsce placówką kościelną gromadzącą współczesną sztukę kościelną i — podobnie jak na Wawelu — nastawione jest na wystawy zmienne.

Nadto istnieje w Polsce szereg niewielkich muzeów parafialnych, np. w Istebnej na Kubalonce (woj. bielskie) i w Widawie (woj. sieradzkie).

Z radością witamy Muzeum Diecezjalne w Katowicach, a oczekujemy na otwarcie muzeów w Olsztynie, Opolu i Siedlcach, a także na muzea przyklasztorne i misyjne, np. na Św. Krzyżu, w Pienieźnie, w Kazimierzu Dolnym.

Historia ludzkiej egzystencji na ziemi, która jest historią rozwoju człowieka i natury, jest więc historią rozwoju kultury. W kulturze zawarte są treści niezwykle bliskie chrześcijaństwu. W kulturze człowiek wyraża swoją duszę. W bloki marmuru, płótno, farby, papier zostają wlane ludzkie marzenia, cierpienia, lęki, ogromna część duszy ludzkiej. Co więcej, z wszystkiego co tworzy człowiek, właściwie sztuka jest najlepszym nośnikiem ducha, bardziej wyrazistym niż technika czy nauka. Tworząc, artysta podnosi (wybawia) materię z jej pierwotnego stanu ślepego do nowego poziomu, w którym asystuje ona naszemu życiu i w ogromnej mierze trwa dalej, po naszej śmierci. Każde dzieło sztuki stanowi więc niezwykle dowód na to, że skoro nie ginie ze śmiercią człowieka jego dzieło, to tym bardziej żyje on sam. Sztuka i kultura, „ocalając od zapomnienia”, staje się jednocześnie znakiem człowieka i znakiem Boga. Pismo Święte Starego Testamentu jest nie tylko objawieniem się niewidzialnego Boga w słowach, lecz również w znakach. Tak samo przebiegała działalność Chrystusa, która była nie tylko nauczaniem, ale i czynieniem znaków. Człowiek bowiem stworzony z ducha i ciała żyje nimi oboma. Nie można ograniczyć go tylko do jednego, ponieważ taka jest jego natura. Należy o tym pamiętać w duszpasterstwie, które powinno obok słów zawierać także znaki. Czyż można sobie wyobrazić wychowanie dziecka w rodzinie tylko za pomocą słów? Dziecko musi zobaczyć przykład rodziców. Podstawową funkcją muzeum kościelnego jest zatem mówienie o Bogu za pomocą znaków, którymi są dzieła sztuki.

Międzynarodowa Rada Muzeów przyjęła definicję muzeum, która jest instytucją trwałą, nie obliczoną na zysk, pozostającą w służbie społeczeństwa i jego rozwoju, otwartą dla publiczności, mającą za zadanie gromadzenie, konserwowanie, badanie, rozpowszechnianie i wystawianie materialnych świadectw dotyczących człowieka i jego otoczenia, a to dla studiowania, edukacji i przyjemności.

Definicja ta została bezkrytycznie przyjęta przez większość muzeów kościelnych w Polsce. Tymczasem z przytoczonego rysu historycznego wynika jasno, że ta sama sztuka zawsze inaczej służyła religii i inaczej państwu.

Należałoby zatem wyraźnie skorygować cele muzealnictwa kościelnego, które ma służyć Bogu i społeczeństwu; ma gromadzić, konserwować, prowadzić badania naukowe, rozpowszechniać i wystawiać materialne świadectwa dotyczące człowieka wierzącego, a to dla chwały Bożej, dla rozwoju duchowego i moralnego wierzących. Z tak uzupełnionej definicji wynika jasno, że

muzeum diecezjalne nie może być tylko magazynem czy jakąś swoistą izbą pamięci, ale że każde jego przedsięwzięcie ma zawierać jasno sprecyzowany program katechetyczno-duszpasterski.

Odpowiedzmy sobie szczerze, dlaczego muzea kościelne w Polsce są tak mało znaczące w życiu Kościoła, a nawet i w życiu społecznym? Jest tak dlatego, ponieważ nie dają żadnego wkładu duchowego; muzea są dla Kościołów wyłącznie obciążeniem. Być może wina tego stanu leży po obu stronach, należy jednak z naszej strony (muzealników) udowodnić, że sztuka jest przeogromną kopalnią dla duszpasterstwa. Muzea kościelne nie mogą się identyfikować z muzeami państwowymi, a służąc duszpasterstwu, będą i tak służyły człowiekowi.

Niezwykle istotną sprawą jest program zarówno świadomego kształtowania kolekcji, jak również program wystawienniczy. Muzeum diecezjalne miało gromadzić nie tylko święte obrazy i figury, ale wszystko to, co świadczy o życiu duchowym danego regionu oraz o jego kontekście historycznym. Podobnie przy urządzaniu wystawy należy współpracować z muzeami państwowymi i wykorzystywać ich zbiory z interesującej nas dziedziny, a nie tylko opierać się na własnych.

Posłużę się tu przykładem Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, którym kieruję. Oto co wynika z doświadczeń pracy z tak przyjętym programem. W roku 1985 urządziliśmy następujące wystawy:

styczeń: pokaz wybranych prac z konkursu Episkopatu dla upamiętnienia przeżyć 1983 r.,
luty — marzec: *Sztuka tkacka* (zabytkowa i współczesna tkanina o inspiracjach religijnych),
kwiecień — maj: Malarstwo pasyjne Stanisława Rodzińskiego, Wczesna grafika europejska,
maj — czerwiec: Grafika Albrechta Dürera, *Bestiaria* Jana Lebensteina, *Natura i odejście* — malarstwo Jana Dziędziory, Jacka Sienickiego, Jacka Sempolińskiego,
wrzesień: *Chleb komunijny* — dzieje form, *Pamięć* — wystawa dedykowana Powstaniu Warszawskiemu,
październik: *Śmierć i życie wieczne* w grafice europejskiej XV—XIX w. oraz w malarstwie i rysunku Doroty Strynkiewicz,
listopad: *Apokalipsa* — grafika Boscha, Breughla, L. van Leyden oraz grafika współczesna,
grudzień: *Spuścizna artystyczna błogosławionego Brata Alberta*.

Muzeum podjęło, jak widać, duży cykl wystaw grafiki historycznej, dobierany pod określonym kątem. Zestawiając zaś historię ze współczesnością, analizuje sposób rejestracji przez współczesnego artystę określonych treści i przeżyć.

Każda z wystaw jest jednocześnie okazją do spotkań o charakterze seminarijnym w gronie twórców. Służą one pogłębianiu wiedzy o symbolach i treściach, które wyraża sztuka i na których zależy współczesnemu Kościołowi. W okresie kilku lat pracy Muzeum sprowokowało artystów do podjęcia prac, z których tylko część mogła być wystawiona. Jeśli uwzględnić, jakiego trudu przetwarzania idei w znak plastyczny musieli się podjąć twórcy, to mamy już odpowiedź o zakresie ich przemyśleń religijnych, choćby tylko w trakcie pracy nad jednym dziełem.

Każda wystawa pozostaje dla muzeum szansą nawiązania z twórcami i z odbiorcami sztuki coraz poważniejszego dialogu. Najważniejszą rzeczą jest oczy-

wieście środowisko artystyczne i budzenie zainteresowania u odbiorców. Każdy podjęty temat powinien wynikać ze zrozumienia obydwu stron.

Zarzut kierowany do muzeów kościelnych w Polsce, że nie dorosły do nowej sytuacji społecznej i kulturowej, że wszystko się wokół zmienia, a w szczególności świadomość ludzi, ich oczekiwania i potrzeby, tylko muzea pozostają na swoich starych pozycjach, jest zarzutem stawianym obecnie całemu muzealnictwu w Polsce i większości muzeów na świecie.

Wyrosłe na dawnych tradycjach, staje dziś muzealnictwo kościelne wobec konieczności upowszechniania wiedzy religijnej, krzewienia kultury, budzenia patriotyzmu i żywej reakcji na aktualne wydarzenia i problemy. Takie ustawienie celów muzeum wymaga jego odpowiedniego przygotowania organizacyjnego, naukowego, technicznego i finansowego. Musi ono gromadzić fachowców dysponujących właściwymi do tych realizacji środkami. W ten sposób powraca odwieczna kwestia mecenasa. Samo jednak muzeum winno czuć się odpowiedzialne za wypracowanie środków materialnych. Można określić dokładną zasadę zależności dochodów muzeum od jego popularności i przepływu ludzi. Muzea, które nie mają zwiedzających, a tym samym nie zdobywają środków swego utrzymania, są placówkami martwymi w znaczeniu społecznym. Ich utrzymanie jest wówczas wielokrotnie droższe, albowiem wszystkie wydane sumy pieniędzy są bezpowrotnie stracone. Jednak nawet najlepsza frekwencja nie jest w stanie pokryć kosztów i wysiłków przygotowania wystaw.

Pokazy złotnictwa tradycyjnie przyciągają najwięcej zwiedzających. Wielu muzealników traktuje takie tematy z pogardą, podobnie jak wystawy historycznie odnoszące się do żywych przeżyć społeczeństwa. Ich popularność tłumaczy się działaniem mitów narodowych czy też społecznych pragnień dobrobytu. Ale znając ten mechanizm, można go wykorzystać dla planowego ożywienia muzeum. Pamiętajmy, że każda wystawa jest nowym faktem w życiu muzeum, który powinien stanowić atrakcyjny magnes przyciągający zwiedzających. Dlatego wystawy o problematyce poważnej, pogłębione naukowo, ale mające nikłe szanse na szerszy odbiór społeczny powinny być planowane na zmianę z wystawami popularnymi, zdolnymi przyciągnąć szerszy krąg odbiorców.

Cykl wystaw o zasięgu popularnym mógłby być planowany, jako świadomie podjęte zadanie zjednywania dla muzeum publiczności. Niektóre z tych wystaw mogłyby być obliczone na przysporzenie muzeum dochodu. Ów dochód można planować nie tylko z opłat wstępnych, ale równocześnie ze sprzedaży katalogów, druków ulotnych w postaci małych plakatów, pocztówek, itp.

Wystawy sztuki zdobniczej, mogące przyciągnąć najwięcej publiczności, to przede wszystkim prezentacje zwłaszcza najbardziej słynnych skarbów kościelnych. Waler atrakcyjności tych wystaw byłby silnie wzmocniony faktem trudnej dostępności tych zbiorów, często w ogóle publiczności nieznanymi.

Trzeba dążyć do przełamywania uprzedzeń ze strony środowisk naukowych wobec wystaw popularnych. Mogą być one przecież robione w sposób bardzo poważny i merytorycznie prawidłowy, a ich wielkim osiągnięciem będzie wprowadzenie nowych ludzi w obręb działania muzeum. Do wystaw popularnych można zaliczyć wystawy pamiątkowo-dokumentacyjne poświęcone wielkim wydarzeniom historycznym czy też wielkim osobistościom, takim jak np. Prymas Stefan Wyszyński.

Wystawy o dużym rezonansie społecznym — to z reguły wystawy podejmujące wątki patriotyczne. Wobec wystaw tego rodzaju uprzedzenia ze strony wąsko-merytorycznie nastawionych specjalistów powinny ustąpić. Ich popularność wynika z autentycznych przeżyć i potrzeb ludzkich, które muszą być zas-

pokozone. Ten rodzaj wystaw ma szczególnie ważną rolę do spełnienia w aktualnej sytuacji panującej w naszym kraju. Kościół katolicki zawsze był ostoją wartości patriotycznych, lecz szczególnie ważne jest to teraz, kiedy Kościół zmuszony jest przez sytuację do podjęcia — w miarę możliwości — funkcji innych instytucji kulturalnych i społecznych, których rola i działalność są w różny sposób ograniczane. Równocześnie zresztą potrzeby społeczne w tym zakresie są obecnie szczególnie żywe i szerokie.

Ogrom nie zaspokojonych potrzeb w zakresie całego dorobku kulturalnego, z jakim mamy do czynienia obecnie w naszym kraju, nakłada też na muzea kościelne obowiązki szczególne, obowiązki względem całej schedy artystycznej i historycznej.

Po pierwsze, duchowość człowieka wyraża się w całej sztuce, we wszystkim, co tworzy, nie tylko w dziełach sztuki religijnej. Po drugie, obecnie żyjemy w pełni rozkwitu tendencji ekumenicznych w łonie całego Kościoła. Tym tendencjom ekumenicznym nie mogą przeciwstawiać się wąskie, formalistycznie ograniczone i zawężone programy muzeów kościelnych. W muzeach tych bowiem powinny się znaleźć dzieła różnych kultur religijnych, religii wschodnich i judaizmu nie wyłączając. Dziedzictwo duchowe wielkiej religii Wschodu — buddyzmu może być cenne dla współczesnej świadomości chrześcijańskiej, a dzieła jej ducha mają wielki walor artystyczny. To samo dotyczy tradycji kulturalnych Żydów, tak blisko przecież wpisanej w historię Polski, dodajmy — do której ochrony jesteśmy szczególnie zobowiązani i za którą jesteśmy współodpowiedzialni. Szczególnie wielkie walory duchowe w kontekście napięć w kulturze współczesnej przedstawia sobą twórczy dorobek prawosławia, a szczególnie teologia ikony. Powinniśmy dziś odejść już od zawinionych przez sytuację z przeszłości — głównie z XIX wieku — antagonizmów i dostrzec w prawosławiu wielką chrześcijańską religię, walczącą o swą godność i prawo istnienia, religię mogącą dać bardzo wiele współczesnemu człowiekowi.

Wszystko to otwiera przed muzeami kościelnymi nowe zakresy możliwości i zarazem nowe obszary zobowiązań. Wyznaczają je: ekumenizm, otwarcie się na religie niechrześcijańskie i na duchowe wartości całej twórczości ludzkiej. Pierwiastek Bożego natchnienia jest we wszystkim, nie tylko w sztuce powstającej jako sztuka chrześcijańska.

Wracając do funkcji patriotycznej muzeum, trzeba pamiętać, że wykracza ona daleko poza same tylko zadania materialnego przechowywania niszczących zasobów naszego dorobku artystycznego — stymuluje ich obecność w świadomości społecznej.

Dochodzimy tu do momentu, w którym potrzeby materialne, potrzeby ZDOBYCIA SZERSZEGO ZAPLECZA w zakresie społecznego odbioru oraz funkcje patriotyczne mogą się wspólnie odnaleźć w postaci nowej formy działania muzeum kościelnego, jaką jest organizowanie imprez artystycznych.

Znów odwołam się tu do przykładu Muzeum Archidiecezji Warszawskiej. Od kilku lat stopniowo rozwijaliśmy taką działalność, by aktualnie osiągnąć rytm i nasilenie imprez, mogące konkurować z wyspecjalizowanymi placówkami typu teatralnego i muzycznego.

Weszliśmy w porozumienie z gronem aktorów, zdobywając sobie stałą współpracę najlepszych z nich. Dotyczy to w tym samym stopniu muzyków i śpiewaków poświęcających się programom o charakterze przede wszystkim patriotycznym. Z czasem ukształtowało się wokół naszego muzeum nowe, lecz okrzepłe już i sprawdzone środowisko aktorskie i muzyczne. Dzięki niemu mogliśmy podjąć ambitny w sensie artystycznym i patriotycznym, duchowym i reli-

gijnym program działania w zakresie wieczorów koncertowych.

Istotą naszej działalności, jednoczącej działania w zakresie wystaw i wieczorów koncertowych, jest stymulowanie życia artystycznego i kulturalnego, a przede wszystkim stworzenie u nas prawdziwego centrum kultury chrześcijańskiej i patriotycznej, o żywym oddźwięku społecznym. Liczne rzesze bywalców muzeum nie tylko uczestniczą w żywym obiegu wartości duchowych, lecz wspomagają również materialnie jego istnienie.

Dbamy o to, by każda wystawa była nowym faktem artystycznym. Osiągamy to nie tylko przez dobór eksponatów, ale w większym jeszcze stopniu przez artystyczną jej reżyserię, tj. przez świadome komponowanie całościowego charakteru wystawy przez artystę — wystawiennika. Dbamy o to również, by każdy nasz wieczór koncertowy był okazją do powstania nowych wartości artystycznych poprzez grę aktorów, poprzez całościowe skomponowanie spektaklu z równorzędną obecnością muzyki. Cieszymy się nade wszystko, gdy nasze wieczory spełniają oczekiwania odbiorców, gdy dostarczają im przeżyć duchowych i patriotycznych, jakich są spragnieni i jakich gdzie indziej na próżno szukają.

Trzeba jednak wyraźnie podkreślić, że dokonuje się tu coś jeszcze innego. Otóż wieczory nasze organizowane są w przestrzeni normalnej sali ekspozycyjnej. Problem nie polega na braku miejsca, najistotniejszy problem tkwi w czym innym. Dzięki takiej zasadzie program aktorów i muzyków wchodzi w organiczne relacje z otaczającymi je dziełami sztuki, wytwarzają się zupełnie nowe, nieoczekiwane i zaskakujące sytuacje artystyczne, tworzą się nowe, żywe wartości łączące w sobie treści patriotyczne i religijne. Również widz, przebywając w przestrzeni wystawy muzealnej, wciąga się w sposób żywy w materię wystawy i jej klimat, wzmocniony treściami, jakie niesie w sobie wieczór artystyczny. Powstaje nowy rodzaj odbioru, żywy i aktywny, otwarty na różne rodzaje przekazu artystycznego równocześnie, przekazu syntetycznego, jaki rodzi się z przenikania się wzajemnego kilku różnych form obecności artystycznej.

W przeciwieństwie do muzeów dawnego typu, muzeów statycznych, martwych i zamkniętych, zniechęcających ludzi, dzięki takim założeniom realizuje się tu współczesna, nowatorska koncepcja muzeum. Jest to koncepcja muzeum jako muzeum żywego, otwartego zarówno w sensie swego programu na świat współczesnych problemów, jak i otwartego przed ludźmi, których gościnnie do siebie zaprasza i których żywe zainteresowanie w pełni docenia, traktuje je jako wielką wartość i dla siebie, i dla społeczeństwa.

BIBLIOGRAFIA

Gluziński W., *U podstaw muzeologii*, Warszawa 1980; Konopka M., *Na marginesie muzealnej statystyki*, Muzealnictwo, 1983, t. 26—27, 97—102; Lorentz S., *Przewodnik po muzeach i zbiorach w Polsce*, Warszawa 1982; Odrowąż-Pieniążek J., *Muzealnictwo wczoraj i obecnie*, Muzealnictwo, 1982, t. 25, 5—7; Pasierb J. S., *Ochrona zabytków sztuki w Polsce*, Poznań 1971; Rymaszewski B., *Wstęp do „Raportu o stanie muzealnictwa polskiego”*, Muzealnictwo, 1982, t. 25, 7—21; tenże, *Nauka jako instrument pracy muzeów polskich*, Muzealnictwo, 1983, t. 26—27, 20—24; Sołtysiak M., *Problemy muzealnictwa polskiego w 1981 r. — odbiór w prasie*, Muzealnictwo, 1983, t. 26—27, 103—105; Żygulski (jun), *Muzea na świecie (Wstęp do Muzealnictwa)*, Warszawa 1982.

DAS DIÖZESANMUSEUM, GESTERN UND HEUTE

Zusammenfassung

Das Referat stellt zunächst im allgemeinen Umriss die Geschichte verschiedener Formen des Sammelns der Kunstwerke dar, vom Altertum bis zur Neuzeit, das ist bis zur Gründung des Museums im gegenwärtigen Wortsinn. Es schildert auch in kurzen Aufklärungen die Geschichte des kirchlichen Museums und vor allem das Datum der Gründung der Diözesanmuseen in Polen, bis zu der Gründung des Diözesanmuseums in Katowice. Ferner begründet der Verfasser die theologische und seelsorgerische Bedeutung des kirchlichen Museums. Kritisch verhält er sich zu der Begriffsbestimmung des Museums, angegeben durch den Internationalen Museenrat. Diese Begriffsbestimmung muss in Bezug auf das kirchliche Museum modifiziert werden, da es ebenfalls religiöse Zwecke hat und sogar konkrete, katechetisch-seelsorgerische. Es sammelt nicht nur Kunstwerke, sondern ebenfalls materiale Glaubensbeweise. Es soll also der geistigen und moralischen Entwicklung der Gläubigen dienen. Gerade in dieser Hinsicht unterscheiden sich die kirchlichen Museen prinzipiell von den staatlichen. Diese Aufgaben des Museums werden erst jetzt in Polen wahrgenommen und sukzessiv realisiert (als Beispiell stellt der Verfasser das Programm eines Arbeitsjahres im Museum des Erzbistums Warszawa dar).

Ferner teilte der Verfasser einige praktische Bemerkungen über die Arbeit im Diözesanmuseum mit. Dieses Museum soll das religiöse Bewusstsein der Besucher bilden, ebenso in der allgemeineren Perspektive und zwar zum Beispiel der ökumenischen (durch die Sammlung der christlichen Kunst und sogar der religiösen nicht christlichen), durch die Verbindung des plastischen Werkes mit anderen Begriffen der Kunst und des Glaubens, wie die Musik und das lebendige Wort der religiösen Literatur.