

KS. WŁADYSŁAW SZCZEBAK

MUZEUM DIECEZJALNE W TARNOWIE WOBEC CELÓW I ZADAŃ MUZEALNICTWA KOŚCIELNEGO*

Zagadnienie celów i zadań czegokolwiek lub kogokolwiek, instytucji czy osób, jest pytaniem o tożsamość. Tarnowskie Muzeum Diecezjalne jest instytucją kulturalną, ale i kościelną zarazem. Określając zatem własną tożsamość, czyli odpowiadając na pytanie, czym jest i czemu służy powinno wziąć pod uwagę obydwie te okoliczności.

Przyjęło się w muzealnictwie że nazwą „muzeum kościelne” określa się, muzeum pozostające w administracji kościelnej, a zatem diecezji, parafii, klasztoru czy innej podobnej instytucji. Charakter kościelny takiej placówki kulturalnej wynikałby zatem z tytułu prawa własności. Jej zadaniem byłaby więc oczywiście ochrona zabytków sztuki, przede wszystkim ze względu na ich dawne przeznaczenie sakralne. Samo muzeum mogłoby wówczas pełnić rolę czegoś w rodzaju sentymentalnej skarbnicy pamięci. Cel taki może jednak realizować każde inne muzeum.

Kościół ma do spełnienia inne cele. Jeśli mimo to objawiał od najdawniejszych czasów zainteresowania muzealnicze, to należałoby sądzić, że i one powinny w jakiś sposób mieścić się w granicach zadań jemu właściwych. Ten aspekt miał zapewne na uwadze dyrektor jednego z muzeów kościelnych w Polsce, gdy zabierając głos na ów temat, stwierdził, że – „Podstawową funkcją muzeum kościelnego jest mówienie o Bogu za pomocą znaków, którymi są dzieła sztuki. Należałoby zatem – twierdził dalej – wyraźnie skorygować cele muzealnictwa kościelnego, które ma służyć Bogu i społeczeństwu, prowadzić

* Tarnowskie Muzeum Diecezjalne zostało założone w 1888 r.; jest zatem najstarszym muzeum kościelnym w Polsce. Ze względu na charakter swoich zbiorów, do których należą między innymi czołowe zabytki rzeźby i malarstwa gotyku małopolskiego, bogaty zespół tkanin i haftów kościelnych oraz europejska kolekcja malarstwa ludowego na szkłe, zajmuje w muzealnictwie polskim ważną pozycję. Pragnie również znaleźć swoje miejsce w życiu Kościoła – zwłaszcza lokalnego, czyli własnej diecezji. Wynikiem tych dążeń jest niniejszy artykuł, który stanowi jeden z rozdziałów doktorskiej pracy obecnego dyrektora tej Instytucji, napisanej w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie, w 1994 r. – *Muzeum Diecezjalne w Tarnowie na tle dziejów muzealnictwa kościelnego w Polsce*.

badania naukowe, gromadzić, konserwować, rozpowszechniać i wystawiać materialne świadectwa dotyczące człowieka wiary, a to dla chwały Bożej, dla rozwoju duchowego i moralnego wierzących. [...] każde jego przedsięwzięcie ma zawierać jasno sprecyzowany program katechetyczno-duszpasterski”¹.

Twierdzenie to, jakkolwiek dziennikarskie raczej i ogólnikowe, ma jednak oczywisty wydźwięk muzeologiczny. Podaje hasło i wytycza kierunek dla działań praktycznych. Praktycznych, czyli w tym wypadku muzealnych, jeśli pozostaniemy przy wyjaśnionym już wcześniej rozróżnieniu muzealnictwa i muzeologii.

Pracownik muzeum kościelnego chcąc „mówić o Bogu” poprzez zgromadzone w jego muzeum zabytki sztuki, musi przetłumaczyć tę ogólną wytyczną na język zwykłych muzealnych czynności. Wobec tego, w ramach realizacji zadań naukowych, powinien również kłaść akcent na widoczne w muzealnych zbiorach związki religii z kulturą. Chodzi między innymi o wskazywanie na inspiracje religijne w twórczości artystycznej, odczytywanie w tych dziełach historycznych przemian duchowości, ujawnianie możliwości dalszego oddziaływania zabytków w wychowaniu religijnym, mimo pozornego odejścia z nurtu czynnego życia oraz podkreślanie znaczenia mecenatu kościelnego w dziejach sztuki.

W ten sposób muzeum kościelne może się stać niejako szkołą doświadczenia religijnego, jednym ze środków formacyjnych w tej dziedzinie, podobnie jak ambona i katecheza, a także kościelna prasa, radio czy telewizja. Wszystko to powinno się dokonywać przy okazji nawet tak rutynowych czynności, jak opracowywanie i eksponowanie zbiorów, nie mówiąc już o działalności oświatowej.

Możliwie wyczerpujące zestawienie tych praktycznych działań – oczywiście w odniesieniu do muzeum kościelnego – będzie przedmiotem dalszego toku niniejszych rozważań. Dotyczyć będzie zarówno muzealnictwa kościelnego w ogóle, jak i działalności interesującego nas tutaj Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie.

I. CELE I ZADANIA MUZEALNICTWA KOŚCIELNEGO

Ogólnie rzecz biorąc, cele i zadania muzeów kościelnych nie różnią się od tego, co dzieje się w innych muzeach. I tu, i tam chodzi zawsze o ochronę dóbr kultury oraz o ich upowszechnienie. Różnice pojawiają się dopiero, gdy mowa o zasięgu zainteresowań oraz interpretacji zagadnień w trakcie objaśniania. W muzeum kościelnym zainteresowania będą przede wszystkim kościelno-lokalne, a interpretacja oprócz problemów artystycznych uwzględni także

¹ A. Przekaziński, *Zadania muzeów kościelnych w Polsce*, „Przegląd Powszechny”, 1985, nr 6 (766) s. 394.

kontekst religijny dzieła sztuki. Przedstawiony tutaj program takiego działania jest propozycją autora w oparciu o poczynione przezeń spostrzeżenia i doświadczenia w pracy muzealniczej. Dotyczy zaś muzeum kościelnego, które – jak tarnowskie – posiada znaczny zespół dzieł sztuki i w ramach swojej działalności na nich właśnie powinno skupić główną uwagę.

1. Ochrona lokalnych zabytków kościelnych

Muzeum kościelne, będąc zwykle placówką o zasięgu prowincjonalnym czy regionalnym, z natury rzeczy utrzymuje ścisłe więzi z własnym terenem, czyli diecezją, parafią lub klasztorem, względnie klasztorami tego samego zgromadzenia zakonnego. W tej sytuacji zwraca ono szczególną uwagę na zabytki lokalne, związane z danym miejscem i mające znaczenie dla kultury tego właśnie konkretnego terenu czy środowiska. Łączy się to nawet z większymi możliwościami pozyskiwania zabytków do zbiorów muzealnych. Bywa bowiem tak, że właściciel zabytkowego przedmiotu z różnych względów okazuje większe zaufanie dla miejscowej instytucji kościelnej i chętniej przekazuje go w jej ręce, niż do zbiorów państwowych. Gdy idzie o zabytki będące w posiadaniu parafii, jest to nawet zastrzeżone ustawodawstwem synodalnym. Postanawia ono, że w wypadku wycofania takiego przedmiotu z użytku liturgicznego, ma on znaleźć miejsce w muzeum diecezjalnym, względnie należy mu w parafii stworzyć odpowiednie warunki dalszego trwania². Podobnie rzecz się przedstawia z dziełami sztuki, będącymi w posiadaniu zakonów czy klasztorów. Istotną rzeczą jest w takim wypadku fakt roztoczenia opieki nad zabytkiem, zaś problem kto ma się tym zająć, nie ma tu istotnego znaczenia. Otóż w tego rodzaju przypadkach muzea kościelne, służąc ochronie zabytków, oddają sprawie nieocenione usługi.

Z zagadnieniem ochrony zabytków lokalnych wiąże się też problem kryteriów ich klasyfikacji. Często muszą to być kryteria inne od tych, które stosują wielkie muzea. Dla małego regionu ważny jest nie tylko odpowiednio wysoki poziom artystyczny danego dzieła, lecz także i znaczenie, jakie ma ono w obrazie kultury danego terenu. Zwykle bowiem są to przedmioty jedne z wielu, nie dostrzegane i nie cenione przez wielkie muzea, gdzie zresztą prawdopodobnie nie wyszłyby nigdy poza ściany magazynów. Tymczasem w małym muzeum lokalnym, jakim bywa muzeum kościelne, otrzymują one szansę nie tylko bezpiecznego trwania, lecz również miejsce w ekspozycji stałej, a przynajmniej czasowej. Dotyczy to między innymi dawnych paramentów kościelnych, które z biegiem czasu zastąpiono w kościele nowymi, a także

² Podaję dla przykładu: *IV Synod Diecezji Tarnowskiej*, Tarnów 1982-1986, s. 145 (Statut 299, § 2); *Statuty II Synodu Gdańskiego*, Gdańsk-Oliwa 1976, s. 134 (Statut 623); nadto: *Statut Muzeum Diecezjalnego uchwalony przez Konferencję Episkopatu Polski 16 XI 1976*, ad 6.

nowszych, już nie używanych na skutek reformy liturgii. Tak więc na przykład muzeum kościelne powinno mieć w dziale tkanin dawne manipularze, bursy i umbracula, spośród pontyfikaliów tunicelle, rękawiczki biskupie i sandały, a także zabytki dawnego, kanonickiego stroju chórowego, jak mantolety, „cappa magna” oraz tak zwane dystynktoria kanonickie.

Podobnie też z dawnego wyposażenia ołtarza należy przechować w muzeum „kanony mszalne”, nie mówiąc już o łacińskich mszałach, rytuałach, kancjonałach i innych księgach liturgicznych.

Wszystkie tego rodzaju zabytki przejmuje muzeum kościelne jako depozyty lub nawet na własność, zawsze jednak za zgodą władz kościelnych. Zawsze też powinno się sporządzić przy tym szczegółowy protokół. Nie potrzeba dodawać, że w pracy muzealniczej ma to istotne znaczenie dla ustalania proveniencji przedmiotów. W protokole podaje się bowiem wszelkie znane informacje o zabytku, wiadome w chwili przejmowania go do muzeum, a więc miejsce dotychczasowego przechowania, nazwiska fundatorów, wykonawców, ofiarodawców, ewentualnie także czas powstania i tym podobne dane.

Bywa jednak, że nawet dla muzeum kościelnego pozyskanie zabytku z kościoła do zbiorów muzealnych nie jest możliwe. Na przeszkodzie może stanąć zdecydowany sprzeciw parafian, a także i samo muzeum ogranicza niekiedy ilość nabytków z braku odpowiednich pomieszczeń. W takich sytuacjach pozostają dwie możliwości rozwiązania problemu. Można mianowicie zapewnić zabytkowi na miejscu warunki bezpiecznego trwania, względnie – gdy takich przedmiotów jest większa ilość – również na miejscu założyć muzeum parafialne czy klasztorne. Bezpośrednią opiekę nad takim muzeum sprawuje przedstawiciel miejscowej władzy kościelnej, a więc proboszcz czy przełożony domu zakonnego. Jednostką nadrzędną dla tego rodzaju instytucji bywa zwykle muzeum diecezjalne, któremu jest ona podporządkowana jako tak zwana „filia”.

Gdy mowa o obowiązku zatroszczenia się przez muzeum kościelne o ochronę zabytków na podległym mu terenie, trzeba dodać, że dotyczy to również zbiorów dzieł sztuki kolekcjonowanych przez duchownych. Zdarza się bowiem, że mieszkanie księdza jest jakby małym muzeum, a to z powodu kolekcjonerskich zainteresowań właściciela. Bywa również, że tego rodzaju zbiory sięgają co do ilości nawet dużych rozmiarów. Wspominano tu już, jak ważną rolę odegrały prywatne zbiory duchownych w dziejach muzealnictwa. Jest wobec tego oczywiste, że zarząd miejscowego muzeum kościelnego, w szczególności diecezjalnego, ma obowiązek zadbać, aby po śmierci właściciela jego zbiór nie uległ rozproszeniu. Doświadczenie uczy³, że taka nie

³ Jako przykład mogą służyć opisane przez Tadeusza Chrzanowskiego dzieje kolekcji zabytków sztuki kościelnej ks. Józefa Christiana w Ligocie Turawskiej na Śląsku Opolskim po śmierci jej właściciela. Por. T. Ch r z a n o w s k i, *Refleksje nad zbiorami parafialnymi*, „Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie”, 7 (1992) s. 100-103.

zabezpieczona prawnie kolekcja, przejęta przez spadkobierców, bywa wówczas zagrożona.

Do zagadnień ochrony należy również naukowe opracowanie zbiorów muzealnych, a przynajmniej ich fachowa inwentaryzacja. Dotyczy to zarówno muzealiów, jak i przedmiotów pozostających *in situ*. Zabytek otrzymuje wówczas wyczerpującą dokumentację, gdyż na kartę inwentaryzacyjną nanosi się jego opis, podaje wymiary, dołącza zdjęcia fotograficzne oraz wszelkie dane dotyczące pochodzenia, autorstwa, konserwacji, wzmianek archiwalnych oraz publikacji. Ma to istotne znaczenie dla identyfikacji zabytku, zaś w wypadku utraty ułatwia jego poszukiwanie i odzyskanie.

Z pogłębianiem wiedzy o dziele sztuki idzie w parze wzmoczenie świadomości o jego wartości i znaczeniu, a konsekwentnie też troski o ochronę. Dotyczy to nie tylko prywatnych właścicieli czy użytkowników, ale i opiekunów w muzeum. Również sam zabytek nie jest wówczas anonimowym, obcym dla środowiska przedmiotem, lecz bierze „żywy” udział w procesie integracji danej społeczności, jako dokument jej historii i kultury.

Muzeum kościelne nie może zatem poprzestać na ewidencyjnym spisie posiadanych zabytków. Powinno także prowadzić prace badawcze lub udostępniać własne zbiory innym instytucjom dla badań naukowych, a wyniki uwidaczniać w kartach inwentaryzacyjnych oraz w informacjach związanych z ekspozycją.

Wyczerpująca wiedza o zabytku jest ponadto warunkiem właściwego przeprowadzenia jego konserwacji. Nie można wyobrazić sobie poprawnie funkcjonującego muzeum bez konserwatorskiego nadzoru eksponatów. Wymaga to urządzenia własnej pracowni konserwatorskiej lub przekazywania zabytków do konserwacji poza muzeum. Dobrze pojętą konserwację zabytku musi zawsze poprzedzić dokładna jego analiza pod względem technologicznym i historyczno-artystycznym. Tylko wtedy można mieć gwarancję, że uniknie się pomyłek. Posiada to istotne znaczenie chociażby dla oceny wartości kolejnych przemalowań na powierzchni obrazu lub rzeźby, gdy przyjdzie podjąć decyzję ewentualnego ich usunięcia lub transferu. To samo odnosi się do uzupełniania ubytków. Naukowy warsztat badawczy pozostaje zatem w ścisłym związku z konserwacją zbiorów i muzealną pracownią konserwatorską. Służy tej pracowni wynikami swoich dociekań i odwrotnie – z uwagą śledzi odkrycia konserwatora, gdyż umożliwiają mu one weryfikację własnych badań.

2. Ochrona lokalnych pamiątek życia religijnego

Muzeum kościelne, ze względu na swój z jednej strony lokalny charakter, a z drugiej właściwe mu zainteresowanie sztuką sakralną, powinno również chronić i zabezpieczać wszystko to, co dotyczy zewnętrznych przejawów życia

religijnego na danym terenie⁴. Wiąże się to z często dziś akcentowanym zagadnieniem powiązań wiary z kulturą. Według znanej wypowiedzi papieża Jana Pawła II – „Wiara, która nie staje się kulturą, jest wiarą nie w pełni przyjętą, nie w całości przemyślaną, nie przeżytą wiernie”⁵. Chodzi o to, że przekonania religijne powinny się uwidaczniać w praktyce życia codziennego, wejść w nawyki myślowe wierzącego człowieka, kształtować jego kryteria oceny i hierarchię wartości⁶. Wszystko to bywa owocem kształcenia i wychowania, a te z kolei dokonują się w ramach uczestnictwa danej jednostki w życiu grup społecznych, od rodziny poczynając. Inne tego rodzaju grupy to instytuty i stowarzyszenia religijne, zgromadzenia zakonne, bractwa, dawniej także cechy rzemieślnicze, oczywiście zawsze parafia, a w jej ramach działalność nawet takich społeczności jak koła ministrantów i inne zespoły służby liturgicznej, chóry kościelne i amatorskie zespoły teatralne. Nie można też pominąć duszpasterskich rad parafialnych, które obecnie również stają się formą aktywnego udziału laikatu w religijnym życiu Kościoła.

Zewnętrznym wyrazem działalności takich grup bywają okolicznościowe pamiątki wydawane przez nie z różnych okazji. Są to dzieła sztuki, a przynajmniej przedmioty kultury materialnej. Oprócz popularnych odznak i medalików, bywają nimi projektowane przez artystów i starannie wykonane medale, bite lub odlewane w metalu, także plakietki, różnego rodzaju insygnia, ilustracje graficzne, afisze i plakaty, albumy oraz dyplomy. Czasem mogą to być odrębne stroje lub dodatki do stroju, nie mówiąc już o sztandarach oraz tak zwanych „laskach” – na przykład brackich, noszonych na procesjach. W skali diecezjalnej należą tu wspomniane już ubiory i dystyngtoria kapituł kolegiackich i katedralnych.

Osobną grupę w tym dziale będą stanowić pamiątki lokalnych wydarzeń religijnych, jak rocznice, jubileusze, kongresy i inne zjazdy. I w tym wypadku chodzi zwykle o przedmioty typu tak zwanych „małych form artystycznych”, lecz w przeciwieństwie do poprzednich, specyfiką tych ostatnich jest krótka ich żywotność. W czasie trwania uroczystości budzą zainteresowanie, wkrótce jednak emocje przygasają i wówczas jedynie ów medal czy plakietka w kolekcji muzealnej pozostają jako trwałe wspomnienie wydarzenia.

Zwłaszcza w ostatnich latach rozpowszechnił się zwyczaj takiego właśnie upamiętniania wydarzeń religijnych. Okazji dostarczają jubileuszowe rocznice parafialne, diecezjalne lub nawet krajowe oraz konsekracje i poświęcenia ko-

⁴ W. Smoleń, *Projekt statutu i regulaminu muzeum diecezjalnego*, ABMK, 2 (1961), z. 1-2, s. 227-238 (także osobna nadbitka); *Statut Muzeum Diecezjalnego uchwalony [...]*, ad. 9; por. przypis 2.

⁵ Jan Paweł II, *Wiara i kultura. Dokumenty, przemówienia, homilie*, Rzym 1986, s. 334.

⁶ Z. J. Zdybicka, *Rola religii w tworzeniu cywilizacji miłości*, w: Jan Paweł II, *Wiara i kultura*, s. 24-25.

ściółów. Do wydarzeń o szczególnie dużym zasięgu należą między innymi beatyfikacje i kanonizacje świętych, koronacje cudownych obrazów i figur, zjazdy o charakterze naukowym oraz kolejne pielgrzymki obecnego Papieża. Muzealnicy mogą wydawać się tego rodzaju pamiątki mało interesującymi. Tymczasem posiadają one wartość wieloraką, w tym także dokumentalną, która wzrasta w miarę upływu czasu. Stają się plastycznym i artystycznym przekazem wiadomości o wydarzeniach współczesnych dla przyszłych pokoleń.

Animatorami życia wspólnotowego lokalnych grup społecznych bywają zwykle jednostki bardziej aktywne a nawet wybitne, które dzięki zaletom umysłu i zdolnościom organizacyjnym, wywierają wpływ na ich żywotność i skalę osiągnięć. Dla upamiętnienia takich ludzi – szczególnie zasłużonych i działających na większą skalę – służą muzea biograficzne, tworzone zwykle w miejscu zamieszkania owych twórców kultury. Podobnie dzieje się na terenie kościelnym. Tu również powstają takie muzea, które oprócz innych zadań, upamiętniają takich właśnie zasłużonych dla danej społeczności ludzi.

Przykładem mogą być założone w ostatnich latach w Krakowie muzea poświęcone wyniesionym na ołtarze wybitnym Polakom współczesnych nam czasów. Jest to Muzeum bł. Józefa Sebastiana Pelczara (1842-1924) w domu zakonnym SS. Sercanek oraz Muzeum św. Brata Alberta – Adama Chmielowskiego (1845-1916) w domu zakonnym Braci Albertynów, zaś w okolicach Krakowa, w klasztorze OO. Karmelitów Bosych w Czernej, Muzeum św. Rafała Kalinowskiego (1835-1907). Józef S. Pelczar był profesorem i rektorem Uniwersytetu Jagiellońskiego, założycielem Zgromadzenia SS. Sercanek i biskupem przemyskim; Brat Albert, z wykształcenia malarzem, potem zaś znanym szeroko jałmużnikiem i założycielem dwóch zgromadzeń zakonnych dla działalności charytatywnej, zaś Rafał Kalinowski – inżynier, jeden z dowódców powstania styczniowego, sybirak, później karmelita bosy – ma zasługi dla odnowienia duchowości swego zakonnego środowiska.

Także diecezja wrocławska, której Muzeum Diecezjalne zostało rozgrabione przez Niemców w czasie II wojny światowej, posiada tego rodzaju muzeum poświęcone wyniesionemu w 1987 r. na ołtarze tamtejszemu biskupowi pomocniczemu, bł. Michałowi Kozalowi⁷.

Podobny charakter ma również założone ostatnio w Wadowicach Muzeum Jana Pawła II, mieszczące się w domu rodzinnym tego Papieża. Ze względu na wyjątkową pozycję jego Osoby w świecie, ma to Muzeum znaczenie w skali o wiele większej niż lokalna.

⁷ K. Rułka, *W Domu Błogosławionego Michała Kozala*, „Ateneum Kapłańskie”, 110 (1988) z. 1, s. 92-108. Placówka ta otrzymała nazwę: Muzeum Błogosławionego Biskupa Michała Kozala. Zajmuje cztery sale na parterze domu, w którym mieszkał bł. Michał Kozal. Muzeum zostało otwarte dnia 19 czerwca 1987 r.

Muzeum diecezjalne powinno zainteresować się pamiątkami po biskupach rządzących daną diecezją, po zasłużonych członkach miejscowej kapituły katedralnej czy kolegiackiej, po założycielach instytucji kościelnych, bohaterach głośnych wydarzeń religijnych⁸ i w ogóle po ludziach, którzy w wyjątkowy sposób zaznaczyli swoją obecność w religijnym życiu własnego środowiska. Z kolei w muzeum klasztornym powinny się znaleźć pamiątki po wybitnych opatach, przeorach czy gwardianach, ich portrety i osobiste przedmioty pobożności lub autografy. Nie można tu pominąć także innych wybitnych zakonników, uczonych czy świątobliwych oraz artystów klasztornych. Ci ostatni, zwłaszcza malarze i rzeźbiarze, to ludzie, którzy do artystycznego wyposażenia wnętrza kościelnych wnosili bardzo wiele. Bywało tak zarówno dawniej, jak i obecnie⁹.

Skoro mowa o artystach to trzeba dodać, że muzeum diecezjalne ma obowiązek dokumentowania „kościelnej” twórczości artystów i architektów pracujących dla danej diecezji. Obowiązek ten dzieli wspólnie z archiwum diecezjalnym, gdzie powinny znaleźć się dokumenty pisane, dotyczące tego rodzaju prac artystycznych. Może to być na przykład korespondencja między inwestorami i artystami, oceny i zatwierdzenia projektów oraz umowy o dzieła. W wypadku muzeum chodzi o dokumentację w postaci szkiców, projektów oraz modeli planowanych i realizowanych dzieł¹⁰. Zainteresowanie się tymi przedmiotami przez muzeum mieści się w obowiązku utrzymania łączności z własnym środowiskiem i służenia mu w ramach własnych kompetencji.

Wykaz przedmiotów kultowych, godnych zainteresowania ze strony muzeum kościelnego, mógłby być bardzo długi. Dotyczy to szczególnie przedmiotów dawnych, które można jeszcze znaleźć w „składzikach” i na strychach starych kościołów. Dziś osobliwością jest już na przykład oliwna lampa wieczna, którą zapalało się przed tabernakulum, obecnie niemal powszechnie wyparta przez podobną lampę wieczną, ale elektryczną. Ciekawość budzą rów-

⁸ W diecezji tarnowskiej tego rodzaju ważnym wydarzeniem była beatyfikacja męczenniczki Karoliny Kózka w 1987 r. Upamiętniają to wydarzenie osobiste przedmioty Męczenniczki, zebrane w zrekonstruowanym jej domu rodzinnym w miejscowości Wał-Ruda koło Radłowa.

⁹ Przykładem „kościelnej” twórczości współczesnego zakonnego artysty jest urządzona w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie (listopad 1993-marzec 1994) wystawa artystycznego dorobku ks. Tadeusza Furdyny, salezjanina, artysty malarza, na której pokazano między innymi kilka jego projektów dekoracji i wyposażenia wnętrz kościelnych.

¹⁰ Smoleń, dz. cyt., s. 230. W zbiorach klasztoru PP. Klarysek w Starym Sączu zachował się drewniany model jednego z ołtarzy kościoła św. Anny w Krakowie, autorstwa Baltazara Fontany z lat 1695-1704. Por. F. Stolorz, *Nieznany model do kościoła św. Anny w Krakowie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 30 (1968) s. 222-226; J. Samek, *Krakowskie modele architektoniczne. (Do zagadnienia warsztatu artysty w sztuce polskiej czasów nowożytnych)*, „Teki Komisji Urbanistyki i Architektury”, t. 16, Wrocław 1982.

niez dawne tak zwane „żelazka” do wypieku hostii i komunikantów¹¹, albo skarbonka „na składkę” w czasie nabożeństw, z przymocowanym do drążka woreczkiem na monety¹². Podobnie dawno już wyszedł z użycia noszony niegdyś nad kapłanem baldachim w formie parasola, w drodze do chorego. Religijno-obrzędowym *curiosum* są też unikalne, bardzo rozbudowane i obracane ręcznie, drewniane kołatki, służące w czasie liturgii Wielkiego Piątku i Wielkiej Soboty, gdy trzeba było bez użycia dzwonów dać znak, że rozpoczyna się nabożeństwo¹³. Gdziekolwiek zachowały się także armatki-wiwatówki do od dawania wystrzałów w czasie procesji rezurekcyjnej.

Także i dzisiaj niektóre uroczystości kościelne, w szczególności okres Bożego Narodzenia i Wielkanocy, obfitują w różnego rodzaju ludowe obrzędy, wymagające przygotowania pewnych przedmiotów. Należą tu szopki i stroje kolędnicze, ozdobne palmy i wskrzeszany niekiedy zwyczaj obwożenia figurki „Chrystusa na osiołku” w procesji Niedzieli Palmowej, czy wreszcie pomysłowo urządzone Groby Pańskie. Wszystko to ma znaczenie dla lokalnej kultury religijnej i wypada, aby w muzeum kościelnym miało swoją dokumentację.

Nie zawsze tego rodzaju przedmioty są dziełami sztuki. Należą jednak do dziedziny kultury materialnej danego środowiska i dlatego ich charakter zażytkowy jest oczywisty. Poza tym wiadomo, że nawet bardzo znane muzea, jak na przykład Ashmolean Museum w Oxfordzie¹⁴, mają w ekspozycji tak zwane gabinety osobliwości – dawne „Wunderkamery”, a te jak wiadomo, odegrały w historii muzealnictwa dużą rolę.

3. Działalność oświatowa

Naturalną konsekwencją gromadzenia w muzeum dóbr kultury jest ich udostępnianie dla społeczeństwa. Dokonuje się to na dwóch poziomach: naukowym i popularno-naukowym. Wspomniano już o obowiązku naukowego opracowania zbiorów muzealnych i publikowania wyników tych badań. Odbiorcą zdobytej w ten sposób wiedzy jest zatem społeczeństwo, jednakże za-

¹¹ Muzeum Diecezjalne w Tarnowie posiada cztery „żelazka” do wypieku komunikantów – z Czchowa, Kamienicy, Polnej (to ostatnie z datą 1743) oraz czwarte o nieznanym pochodzeniu.

¹² Tego rodzaju skarbonka w kształcie mieszka na drążku, również znajduje się w Tarnowskim Muzeum Diecezjalnym. Używane są do dziś w kościołach ewangelickich na Śląsku.

¹³ Kołatka w formie opisanej tu dużej „maszyny” zachowała się w dzwonnicy obok kościoła w Porębie Spytkowskiej koło Brzeska i pozostaje pod opieką Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie. Podobna – według informacji prof. Jana Samka – znajduje się w posiadaniu wizytek w Krakowie.

¹⁴ *The origins of museums. The Cabinet of curiosities in sixteenth and seventeenth century Europe*, edited by Oliver Impey and Arthur MacGregor, Clarendon Press, Oxford University Press, Oxford 1985; por. recenzję tej publikacji autorstwa M. Krzemieńskiej, „Muzealnictwo”, 33 (1990) s. 97-101.

wężone do świata nauki. Tymczasem oprócz osób zainteresowanych naukowo problemami z zakresu dziejów kultury, jest również tak zwana „szeroka publiczność”, której należy ową wiedzę naukową podać na poziomie jej percepcji. Na terenie muzeum służy temu działalność popularnonaukowa, zwykle nazywana umownie oświatową.

Podstawową jej formą bywa zawsze prezentacja dzieł sztuki w ekspozycji stałej lub wystawach czasowych. Zwiedzający muzeum wchodzi w ówczesny świat twórczości artystycznej, zapoznając się bezpośrednio z dokonaniem danej epoki czy regionu. Dodatkowe formy działalności oświatowej, towarzyszące ekspozycji, to wszelkiego rodzaju objaśnienia¹⁵. Najczęściej bywa to fachowe oprowadzanie z informacją werbalną, względnie udostępnianie pisanego „przewodnika” po zbiorach. Temu celowi służą też lekcje i wykłady urządzone w muzeum na temat wybranego zagadnienia. Podobną rolę pełnią odczyty i wywiady, często w artystycznej oprawie słownomuzycznej, a także audycje radiowe, programy telewizyjne i filmy. Dzięki tego rodzaju działalności, dokumentowanej także publikacjami drukowanymi, zgromadzone w muzeum zabytki zaczynają niejako istnieć na nowo, „ożywiają się” stając się ważnym czynnikiem wychowania kulturalnego, co ma szczególne znaczenie w procesie humanizacji społeczeństwa i wychowania młodzieży¹⁶.

Mówiąc o ponownym „ożywianiu się” zabytku w muzeum dotykamy zagadnień ważnych dla muzealnictwa, a mianowicie wielorakiej funkcji dzieła sztuki oraz wspomnianego tu już „czasu muzeów”¹⁷.

Sprawa pierwsza ma szczególne znaczenie w wypadku dzieł sztuki sakralnej, przejętych z kościoła do muzeum. W kościele pełniły one funkcję kultową, także dekoracyjną lub w ogóle użytkową, względnie mogły łączyć te funkcje. Był to ich cel zasadniczy, zgodny z przeznaczeniem tych przedmiotów, z intencją fundatorów i twórców. Jednakże i w kościele, nie przestawały być równocześnie dobrami kultury, stanowiąc wyraz jej osiągnięć w określonym czasie i świadczyły o jej poziomie.

¹⁵ Z. R a j e w s k i, *W sprawie metody popularyzacji*, w: *Muzea uniwersytetami kultury. Materiały z Konferencji w Kielcach w dniach 27 – 28 października 1966*, Warszawa 1968, s. 78 i n.

¹⁶ S. B r z o s t o w s k i, *Zbiory muzealne jako pomoc w realizacji programu nauczania i wychowania*, w: *Muzea w procesie wychowania młodzieży*, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków”, seria B, 46 (1977) s. 8-15; M. K u s z a, *Lekcje muzealne integralnym elementem procesu nauczania*, w: *Muzea w procesie wychowania młodzieży*, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków”, seria B, 46 (1977) s. 85-108. Por. nadto artykuły na temat znaczenia zbiorów muzealnych w nauczaniu poszczególnych przedmiotów szkolnych, zamieszczone w opracowaniu zbiorowym: *Rola i miejsce muzeów w wychowaniu młodzieży*, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków”, seria B, 63 (1980).

¹⁷ G. B a z i n, *Le Temps des Musées*, Liege-Bruxelles 1967, por. rozdział 1, przypis 3.

Gdy dzieła takie znajdują się w ekspozycji muzealnej, ich sytuacja zmienia się na pozór radykalnie. Tracą swą funkcję kultową, czyli zasadniczą, pierwotną. Zostają nadto wyrwane ze swego naturalnego otoczenia. W kościele były elementami składowymi ołtarza, względnie całego wyposażenia wnętrza. Świadcząc o swojej epoce, „przemawiały” – powiedzmy to obrazowo – niejako całą atmosferą sakralnego wnętrza. W muzeum natomiast stoją wyizolowane i samotne, zebrane razem z różnych miejsc i nawzajem sobie obce. To dlatego John Ruskin twierdził, że muzea są „cmentarzyskami i więzieniami sztuki”¹⁸.

Nie jest to jednak w pełni słuszne. Dzieło sztuki kościelnej dostaje się do muzeum zwykle z konieczności, dla jego ratowania i ochrony, a poza tym nie staje się tam przedmiotem „niemym”. W dalszym ciągu pełni funkcje wielorakie. Tym razem jako naczelną wysuwa się jego zdolność do dawania świadectwa o poziomie kultury artystycznej swojej epoki. W muzeum ta „zdolność” otrzymuje nawet pod pewnym względem lepsze warunki.

Otóż dzieło sztuki kościelnej, znalazłszy się wśród innych, podobnych dzieł z tego samego czasu czy regionu, lub dla kontrastu przeciwstawione innym, ułatwia dokonanie naukowej analizy porównawczej i pozwala na dostrzeżenie go jako elementu pewnego procesu rozwoju formy lub treści. W tego rodzaju zestawieniu wielu dzieł otrzymuje zwiedzający doskonałą ilustrację owego procesu przemian na przestrzeni czasu. Muzeum potrafi więc niejako dokonać ujęcia samego upływu czasu w dostrzegalne i uchwytnie ramy, a dzieło sztuki – eksponat muzealny – staje się niejako elementem tego czasu.

Zagadnienie czasu zasługuje tu na specjalne podkreślenie. Słusznie bowiem mówi się, że – „powierzchnowe byłoby mniemanie, że muzeum przechowuje tylko przedmioty, rzeczy w ich fizycznej substancji. Wraz z nimi utrwała [bowiem] i przechowuje ich symboliczną wymowę, petryfikuje trwanie tego, co minęło, i w ten sposób stale nawiązuje rwącą się w strumieniu przemian nić ciągłości. Trwanie jest przeciwieństwem przejściowości [...], ciągłość rozwoju jest zaprzeczeniem przypadkowości zmian, które przez swą nieprzewidywalność odczuwane są jako chaotyczna, niepojęta gmatwanina faktów burząca ład osobowości ludzkiej”¹⁹.

Ta zdolność nawiązywania łączności w czasie, którą posiada zabytek, a więc i zdolność dawania świadectwa w podanym wyżej znaczeniu, realizuje się poprzez muzealną działalność oświatową. Bez niej ów „czas muzeów” – jak to określił Bazin – byłby jedynie czasem przeszłym, minionym, a samą tę instytucję możnaby rzeczywiście uważać za miejsce, w którym dokonuje się tylko i jedynie zatrzymywania czasu. Sam zabytek sięga wprawdzie w przeszłość, lecz równocześnie trwa, jest obecny w teraźniejszości i na tę teraźniejszość

¹⁸ Por. J. Re m e r, *Międzynarodowa manifestacja muzealnictwa*, w: *Studia z muzealnictwa i konserwatorstwa*, Warszawa 1976, s. 236.

¹⁹ W. G ł u z i ń s k i, *U podstaw muzeologii*, Warszawa 1980, s. 30.

oddziaływuje. Dokonuje się to na skutek wspomnianej, wielorakiej funkcji dzieła sztuki i umożliwienia mu działania poprzez szeroko pojętą muzealniczą akcję oświatową.

Działalność oświatowa dysponuje między innymi dwoma środkami w realizowaniu swoich celów, a są nimi: ekspozycja muzealna oraz interpretacja eksponatów.

Z zagadnieniem ekspozycji wiąże się sprawa budynku muzealnego, następnie tak zwanej przestrzeni muzealnej²⁰, jej charakteru i aranżacji, a poza tym sposób prezentacji samych eksponatów. Te trzy zjawiska razem wzięte dają w efekcie to, co nazywamy w muzealnictwie ekspozycją zbiorów.

Budynek – jak z historii muzealnictwa wiadomo – może być homogeniczny, a więc budowany specjalnie dla zbiorów, albo heterogeniczny, czyli adaptowany dla celów muzealnych²¹. Spośród obecnych muzeów kościelnych w Polsce jedynie w Płocku i Opolu wzniesiono dla tamtejszych zbiorów osobne budynki. Również w Gnieźnie biskup Antoni Laubitz rozpoczął w 1937 r. budowę takiego gmachu, lecz jej kontynuację przerwał wybuch II wojny światowej²². Mimo że budynek był w 1939 r. gotowy w stanie surowym, nie można było w sytuacji powojennej przeznaczyć go na cele muzealne. Założone w 1991 r. Muzeum Archidiecezji Gnieźnieńskiej otwarto w zaadaptowanym do tego celu XVIII-wiecznym domu mansjonariuszy i wikariuszy katedralnych na Wzgórzu Lecha²³.

Swoistym nawiązaniem do XVIII-wiecznego pojęcia muzeum jako „świątyni sztuki” i „skarbnicy pamiątek” była rozwijająca się w XIX w. osobna architektura muzealna, nawiązująca do stylów historycznych²⁴. Muzea te przybierały kształty antycznych świątyń lub pałaców. W Polsce zapoczątkowała ten kierunek puławska Świątynia Sybilli z 1801 r. W Niemczech tego rodzaju budowle muzealne wznosili między innymi architekci: Karl Fischer i Haller von Hallerstein (Gliptoteka w Monachium), Leo von Klenze (Pinakoteka w Monachium i inne), Karl Friedrich Schinkel (muzea w Berlinie) i Gottfried Semper (Galeria Malarstwa w Dreźnie). Przełamaniem tej tradycji stał się

²⁰ Z. Żygulski jun., *Przestrzeń muzealna*, w: *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Katowice listopad 1981*, Warszawa 1984, s. 243 i n.

²¹ Tamże.

²² S. Pasiciel, *Budowa muzeum diecezjalnego przez biskupa Antoniego Laubitza oraz powojenne formy wystawiennictwa zbiorów kościelnych w Gnieźnie*, „*Studia Gnesnensia*”, 9 (1990) s. 113-122; K. Śmigiel, *Biskup Antoni Laubitz (1861-1939)*, „*Studia Gnesnensia*”, 9 (1990) s. 227-240 (o budowie gmachu muzeum, s. 239).

²³ E. Frąckowiak, *Muzeum Archidiecezji Gnieźnieńskiej*, „*Katolik*”, Tygodnik Społeczno-Kulturalny, Katowice 11 sierpnia 1991, nr 32 (459), s. 4.

²⁴ Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982, s. 151. Tam też liczne przykłady budynków znanych muzeów z fasadami w kształcie świątyń i pałaców.

wzniesiony w 1851 r. na wystawę powszechną w Londynie, jako główny pawilon – Pałac Kryształowy ze stali, szkła i prefabrykatów, zamieniony później na Muzeum Przemysłu, Techniki i Nauki (Science Museum)²⁵. Obecnie przy projektowaniu i wznoszeniu budynków muzealnych bierze się pod uwagę przede wszystkim ich potrzeby funkcjonalne.

W jeszcze większym stopniu niż budynek, do istoty ekspozycji należy przestrzeń muzealna. Zwyczajnie dzieje się tak, że stwarza ją właśnie budynek danego muzeum, lecz bywa ona również przestrzenią otwartą, gdy mowa o skansenie lub ekomuzeum. W każdym jednak wypadku musi to być przestrzeń ściśle ograniczona i wyodrębniona od pozostałej przestrzeni miejskiej czy jakiegokolwiek innej. Jak twierdzi Zdzisław Żygulski, to wyodrębnienie może polegać na „zastosowaniu swoistych zagród, wału, płotu lub muru, opasania ogrodem, wytyczeniu dziedzińca lub podwórza, aplikowaniu rozbudowanych schodów, a przede wszystkim bramy z wrotami, czasem kordegardą. Istotną cechą tego wydzielenia jest narzucenie swoistej aury, w której obowiązują specjalne prawa i sposoby zachowania się”²⁶. Spełnia ta przestrzeń ważne zadanie psychicznego skoncentrowania uwagi widza do odbioru nowych treści. Musi on w tym celu – jak zauważa Żygulski – przejść „z własnego mieszkania, ulicy, zakładu pracy w strefę, o całkowicie odmiennym klimacie odczuć. Im to przejście jest dłuższe i bardziej skomplikowane, tym lepiej, gdyż adaptacja psychiczna wymaga po prostu czasu”²⁷.

W Krakowie znakomite pod tym względem warunki, i to naturalne, posiada Wawel, a w Warszawie Zamek Królewski. Jest to sytuacja wyjątkowa, lecz także – by pozostać na terenie polskim – i budynki Muzeów Narodowych w obydwu tych miastach stwarzają podobny nastrój pewnej izolacji i podniosłej atmosfery swoistego „wtajemniczenia”.

Mówiąc o przestrzeni muzealnej mamy oczywiście na myśli jej część podstawową, służącą do prezentacji zbiorów czyli ekspozycji, natomiast pomieszczenia administracji, pracowni i magazynów można by raczej nazwać jej zapleczem naukowym, technicznym lub gospodarczym²⁸.

Można powiedzieć, że w muzeum wszystko istnieje dla ekspozycji. Budynek czy parcela skansenu, przestrzeń muzealna [...], zaś ona sama, ekspozycja – to oczywiście eksponaty, zaprezentowane na kształt logicznej i estetycznej całości. Istnieje zresztą ścisły związek między eksponatami a przestrzenią muzealną. Przedmioty o dużych wymiarach wymagają wewnątrz monumentalnych i przestronnych, natomiast małe – jak grafika czy medale a nawet meble –

²⁵ Tamże, s. 68-69.

²⁶ Żygulski jun., *Przestrzeń*, s. 245.

²⁷ Tamże.

²⁸ Cytowany tu Żygulski dzieli przestrzeń muzealną na podstawową i służebną, Por. tamże s. 251.

„czują się lepiej” w warunkach zbliżonych do mieszkalnych. Podobnie jest w muzeach wewnątrz zabytkowych.

Praktyka muzealnictwa, zwłaszcza dwóch ostatnich stuleci wytworzyła cały szereg typów ekspozycji muzealnych. W ujęciu tradycyjnym kształtowały się one według takich kryteriów, jak: 1. tematyka danego muzeum, 2. jego charakter administracyjny, 3. przeznaczenie ekspozycji dla wybranego odbiorcy, lub 4. możliwości organizacyjno-techniczne²⁹. Były to więc wystawy na przykład określonych dzieł sztuki, a także przyrodnicze lub techniczne. Inaczej znów przedstawiała się ekspozycja w muzeum uniwersyteckim czy prywatnym. Gdy brano pod uwagę odbiorcę – inny charakter dawano wystawie dla specjalistów w danej dziedzinie a inny dla „przeciętnego widza”.

Systematyzacja ta nie uwzględniała jednak tak ważnego elementu w budowie ekspozycji muzealnej, jakim jest czynnik estetyczny. Nie zwracano mianowicie uwagi na to, że nie tylko wystawione przedmioty, ale i cała wystawa jako taka, jako „utwór” muzealny, powinna być również dziełem sztuki.

Dzisiaj, biorąc pod uwagę ten właśnie czynnik jako przewodni, wyróżnia się wśród ekspozycji także cztery podstawowe grupy. Grupa I – chronologicznie najstarsza, stosowana od XVIII w., a nawet w ekspozycjach przedmuzealnych okresu renesansu, opiera się na zasadzie „apoteozy”, reprezentacyjności i dekoracyjności. Grupa II – to prezentacja zbiorów na zasadzie układu systematycznego i katalogowości. Z kolei grupa III – trzymając się również zasad dydaktyki, prezentuje w swoich licznych odmianach stopniowe odchylenie od koncepcji ilustracji naturalistycznych do kompozycji formalno-plastycznych. W końcu grupa IV – hołduje już wyłącznie zasadzie czystej estetyzacji, bez zwracania uwagi na stronę naukowo-informacyjną³⁰.

Z pewnością żaden z tych rodzajów ekspozycji nie jest doskonały. Dojrzałość artystyczna takiej czy innej metody wystawienniczej zależy bowiem od wielu czynników równocześnie, merytorycznych i technicznych. Można zatem przy zastosowaniu każdej spośród tu wymienionych, osiągnąć zarówno dobre jak i złe rezultaty. Dotyczy to zwłaszcza ekspozycji grupy I, które wprawdzie nie uważa się nawet dzisiaj za „staroświeckie” czy „prymitywne”, ale już od początku obecnego stulecia wiele, zwłaszcza dużych muzeów, dokonało przynajmniej ich modernizacji, jeśli nie pozbyło się ich całkowicie³¹.

²⁹ J. Świecimski, *Ekspozycja muzealna jako utwór architektoniczno-plastyczny. Podstawy teoretyczne ekspozycji naukowych w muzeach*, Kraków 1976, s. 6 i n.; tenże, *Teoria wystawy muzealnej jako utworu architektoniczno-plastycznego. Relacje międzyekspozycyjne jako podłoże struktury utworu wystawowego*, „Opuscula Musealia”, fasciculus III. Zeszyty Naukowe UJ, DCCCLXXXIII, pod redakcją Stanisława Waltosia, Warszawa-Kraków 1988, s. 7-44; tenże, *Wystawy muzealne*, t. 1: *Studium z estetyki wystaw*, Kraków 1992.

³⁰ Świecimski, *Ekspozycja*, s. 25 i n.

³¹ Tamże, s. 26.

W muzealnictwie kościelnym, które zwykle dysponuje obiektami sztuki dawnej, sięga się najczęściej po rozwiązania właściwe dla dwóch pierwszych grup. Nie jest więc mu obca między innymi także idea tak zwanej „apoteozy”³². Ma to miejsce wówczas, gdy ekspozycja obok samych dzieł sztuki podkreśla także czyjeś zasługi w tej dziedzinie lub zakresie badań. Może to być osoba zasłużona dla całego muzeum, względnie ofiarodawca jego działu, jako kolekcji. Może również cała wystawa lub jej część mieć charakter biograficzny. Bywa i tak, że eksponaty obok własnej funkcji naukowej jako przedmioty badań, są równocześnie elementami wyposażenia samych sal wystawowych, stylizowanych wówczas na wnętrza mieszkalne lub reprezentacyjne. W Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie przykładem takiego właśnie rozwiązania jest otwarta w listopadzie 1992 r. stała ekspozycja polskiego malarstwa z przełomu XIX/XX w., a także zegarów i porcelany, przedstawiona jako mieszkalne wnętrza kolekcjonerskie³³.

Zdarza się również, że muzeum pragnie podkreślić w ekspozycji znaczenie posiadanych przez siebie zbiorów, na przykład dla określonej dziedziny nauki lub sztuki. Obok więc swego rodzaju „apoteozy”, dochodzą wtedy wyraźnie do głosu założenia grupy II, czyli idea porządku w znaczeniu systematyzacji. W interesującym nas tarnowskim Muzeum Diecezjalnym występuje to zjawisko w ekspozycji zabytków rzeźby i malarstwa małopolskiej sztuki gotyckiej. Jest to jak wiadomo najważniejszy dział tamtejszych zbiorów, a do tego reprezentatywny dla wspomnianej epoki i terenu. Wobec tego Muzeum, świadome swego znaczenia w tym zakresie, poświęciło temu działowi najokazalsze sale, a nadto – przestrzegając szczególnie chronologii w ich układzie – zestawilo je, gdy było tylko możliwe, w grupy tematyczne, nie zaniedbując przy tym starań o estetykę i efektowny wygląd kompozycji całości.

Skoro wspomniano o grupach tematycznych, warto dodać, że zwłaszcza ostatnio – zarówno muzea kościelne jak i inne – szczególnie w wystawach czasowych dużo uwagi poświęcają zagadnieniom ikonografii, w tym także chrześcijańskiej. Przykładem może być krakowska wystawa „Polaków portret własny” w Muzeum Narodowym, zaś spośród innych, w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej – „Ojciec Narodu” (1985), poświęcona kardynałowi Stefanowi Wyszyńskiemu, następnie wystawa „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa” (1987), lub w Muzeum Żup Krakowskich w Wieliczce wystawa: „Patronki polskiego górnictwa” (1992) o św. Barbarze i bł. Kindze,

³² Tamże, s. 6.

³³ Wystawa kolekcjonerstwa Olgi Majewskiej podkreśla – oprócz przedmiotów zabytkowych – także zasługi ich ofiarodawczyni, stąd znalazł się tam również jej portret z 1946 r., pędzla znanego malarza Alfonsa Karpińskiego (1875-1961), ucznia Leona Wyczółkowskiego. Por. T. Dobrowolski, *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, wyd. 3, Wrocław 1989, s. 258-259.

albo też w Muzeum Historycznym Miasta Tarnobrzega – „Matka Boska Dzikowska i jej naśladownictwa” (1993).

Integralnym elementem ekspozycji jest odpowiednia informacja towarzysząca eksponatom, przeznaczona dla zwiedzających. Obok eksponatów umieszcza się w tym celu estetycznie i wyraźnie wypisany tekst z podaniem tematu danego dzieła, jego autora względnie środowiska artystycznego, a także czasu powstania. Oprócz tego na osobnych planszach czy tablicach umieszcza się niekiedy informacje dodatkowe. Dotyczą one zwykle tendencji i prądów umysłowych właściwych danej epoce lub cytują wypowiedzi znawców danego zagadnienia. Bywa, że podaje się nawet kierunek zwiedzania wystawy. Wszystko to pozwala zwiedzającemu z większą korzyścią przeżyć i zapamiętać treść i zasadniczą myśl ekspozycji. Temu celowi służą też wydawane przez muzea okolicznościowe publikacje, na przykład drukowane przewodniki po wystawie, ilustracje ważniejszych eksponatów oraz afisze.

W muzeum kościelnym do zadań informacji należy ponadto zwrócenie uwagi na kulturotwórcze wartości religii, w tym także chrześcijańskiej. Moment ten ujawnia się szczególnie w dziedzinie religijnej treści eksponowanych przedmiotów. Aby bowiem dotrzeć do zrozumienia ich znaczeń ikonograficznych, wniknąć w symbolikę i podtekst ikonologiczny, trzeba sięgnąć – w wypadku chrześcijaństwa – do samych źródeł tej religii, a więc do Pisma świętego, pism Ojców Kościoła, do jego historii, liturgii i paraliturgii. Poza tym wszystko to trzeba dostrzec w zakresie powszechnym i lokalnym, czyli dotrzeć do całego dziedzictwa i bogactwa tej kultury.

Wartości te w aspekcie konkretnego zbioru dzieł sztuki lub w odniesieniu do zwiedzanego muzeum kościelnego, pozwolą również na podkreślenie zasług Kościoła i różnych jego instytucji a nawet konkretnych osób dla sprawy ochrony tego dziedzictwa kultury. Łatwo bowiem, zwiedzając takie muzeum zauważyć, że dzieła te wciąż trwają pod troskliwą opieką władz kościelnych, mimo licznych niesprzyjających okoliczności. Kościół od swoich początków związał się mocno ze sztuką, jej dorobek uważa za własne dziedzictwo, a wyrazem tej jego troski i szacunku – oczywiście oprócz samej ochrony i mecenatu – są także jednoznaczne wypowiedzi jego najwyższych autorytetów. Dla przykładu można przytoczyć choćby jedną z nich, Soboru Watykańskiego II, który stwierdził, że – „Do najszlachetniejszych dzieł ducha ludzkiego słusznie zalicza się sztuki piękne, zwłaszcza sztukę religijną i jej szczyt, mianowicie sztukę kościelną”³⁴.

Te i tym podobne zagadnienia sięgają głębiej niż zwykła informacja o eksponatach. Wchodzą w dziedzinę interpretacji dzieła sztuki, czyli określe-

³⁴ Por. *Konstytucja o Liturgii Świętej*, nr 122, w: *Sobór Watykański II. Konstytucje, Dekrety, Deklaracje*, Poznań 1968.

nia jego roli w procesie kultury. Wymagają zatem obszerniejszego wyjaśniania, co praktycznie rzecz biorąc, bywa możliwe wyłącznie poprzez słowo mówione oprowadzającego po wystawie. Nawet pisany „przewodnik”, podany zwiedzającemu w formie broszury czy książki, nie zastąpi sugestywnego oddziaływania żywego słowa, wypowiedzianego z przekonaniem, oczywiście przy fachowej znajomości rzeczy.

Z praktyki muzealniczej wiadomo, że większe możliwości takiego wnikliwego „obsłużenia” zwiedzających posiadają muzea małe, prowincjonalne – a do takich należą też i kościelne. W muzeach wielkich, w tłumie zwiedzających poprzestaje się zwykle na doznaniach wzrokowych. Tymczasem – jak słusznie twierdzi jeden z teoretyków sztuki – „Dzieło sztuki jest zawsze <mądrzejsze> od patrzącego, jest swoistym objawieniem, jest poniekąd niepoznawalne, gdyż przewyższa wszystkie władze, które uruchamia świadomie nauka: inteligencję, wyobraźnię czy pamięć”³⁵. Wniknięcie w jego głębię wymaga nie tylko przygotowania naukowego, lecz też i dużego stopnia mobilizacji wewnętrznej. Dzieje się tak dlatego, ponieważ, jak mówi tenże autor – „Dzieło sztuki nieodwołalnie zagarnia w swoją przestrzeń, nakazując patrzącemu najpierw izolować się od świata praktyki i codzienności, a następnie w ogóle wyrzekać się osobowości na rzecz objawionej przez dzieło sztuki prawdy”³⁶.

W ową „objawiającą się w dziele sztuki prawdę” wprowadza zwiedzającego interpretacja eksponowanych przedmiotów. Zadaniem interpretacji jest zatem nadanie właściwego kierunku dla „odbioru”, czyli percepcji dzieła sztuki, aby zwiedzający muzeum w dochodzeniu do owej „prawdy” nie popełnił błędów.

Sam proces dochodzenia do „sedna rzeczy” w dziele sztuki i swego rodzaju „przyswajania” sobie tegoż dzieła przez widza, przedstawił metodą filozoficznej analizy Roman Ingarden. Twierdzi on, że – „Każde dzieło, niezależnie od swego rodzaju, odznacza się tym, że jest tworem schematycznym [...], zawiera w sobie charakterystyczne luki w swoim określeniu [...]. Po wtóre, nie wszystkie jego składniki lub własności znajdują się w stanie aktualności. Niektóre z nich są w stanie potencjalnym [...]. Dzieło sztuki domaga się przeto pewnego czynnika istniejącego poza nim, mianowicie perceptora, który – według Ingardena – je „konkretyzuje”. Znaczy to, że dzięki swej współtwórczej akcji przy odbiorze dzieła, perceptor stara się przede wszystkim – jak się zwykle mówi –

³⁵ A. S. Labuda, *Język historii sztuki a światopogląd. Na marginesie artykułu M. Warnke „Weltanschauliche Motive in der Kunstgeschichtlichen Populärliteratur”*, w: *Interpretacja dzieła sztuki. Studia i dyskusje*, Warszawa-Poznań 1986, s. 185.

³⁶ Tamże. Labuda powołuje się w tym wypadku na argumenty K. B a d t a, *Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*, Köln 1971, oraz na ich krytykę, którą przeprowadził O. K. W e r c k m e i s t e r w wypowiedzi zamieszczonej w „Kunstchronik”, 26 (1973) s. 266 i n.

„odczytać”, względnie zrekonstruować dzieło w jego efektywnych właściwościach”³⁷.

Na tę konkretyzację dzieła sztuki składa się zatem ono samo oraz to, co wnosi perceptor, czyli odbiorca, a zatem – „częściowe dopełnienie i zaktualizowanie jego momentów potencjalnych”³⁸. Konkretyzacja danego dzieła jest wobec tego wspólnym wytworem jego autora i perceptora. W takim razie – twierdzi Ingarden – „Praktycznie rzecz biorąc, dzieło sztuki jawi się perceptorowi zawsze w jakiejś konkretyzacji”³⁹. Gdy ów proces dokonuje się nie z pozycji naukowo-badawczej, lecz estetycznej, czyli dzieło podoba się lub nie, „wówczas – jak mówi autor – powstaje to, co nazywam przedmiotem estetycznym”⁴⁰. Wobec samego dzieła pozostaje ów przedmiot w stosunku pewnej „relatywności” i „subiektywności”.

Oparta na tym spostrzeżeniu teoria relatywnej i subiektywnej wartości dzieła sztuki, w swojej skrajnej postaci twierdzi, że cała wartość dzieła leży nie w nim samym, lecz jedynie w podmiocie estetycznym, czyli w doznaniu perceptora, u którego wywołuje ono „przyjemność” lub „przykrość”. Oczywiście, nie może to być słuszne – jak zauważa Ingarden – ponieważ nawet w ten sposób rozumując, trzeba przyznać dziełu sztuki przynajmniej wartość „narzędzia” zdolnego wywołać ową przyjemność lub przykrość. Posiada ono zatem w sobie jakości, które wywołują u odbiorcy taką lub inną ocenę estetyczną.

Kontynuując swoje rozważania o odczuciach „przyjemności” lub „przykrości” wywołanych przez dzieło u perceptora, dochodzi w końcu Ingarden do ujęcia samej istoty dzieła sztuki, mianowicie do określenia jego wartości artystycznych. W tym wypadku rola interpretacji również okazuje się niezbędną. Przyjemność bowiem, względnie przykrość – „ujawnić się mogą perceptorowi dopiero w chwili, gdy ten uzyska pewne, choćby tylko częściowe [...] poznanie samego dzieła, gdy obcowanie z nim doprowadzi do odsłonięcia własnych – i to nieraz w pierwszym chwycie nie narzucających się – rysów dzieła”⁴¹. Te „rysy” to właśnie budowa formalna dzieła sztuki, czyli jego właściwości istotne. Tkwią one w samym dziele i one właśnie stanowią artystyczną wartość dzieła sztuki. Wartość ta nie jest więc wynikiem subiektywnych przeżyć perceptora, ani też traktowania dzieła jako narzędzia estetycznych przeżyć, lecz – „jest czymś, co w samym dziele ujawnia się jako jego szczególna kwalifikacja” [...], zaś „podstawę swego istnienia ma we właściwo-

³⁷ R. Ingarden, *Wartości artystyczne i wartości estetyczne*, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich, wybrał, przekłady przejrzał, wstępem opatrzył J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 194-214.

³⁸ Tamże, s. 195.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Tamże, s. 197.

⁴¹ Tamże, s. 201-202.

ściach danego dzieła”⁴². Dzięki niej, czyli dzięki swym obiektywnym właściwościom formalnym, przedmiot staje się dziełem sztuki. Informacja wsparta przez interpretację winna sięgać nawet do tej jego najgłębszej warstwy.

4. Organizacja życia kulturalnego w środowisku

Ekspozycja muzealna wraz z odpowiednią informacją oraz interpretacją ma oczywiście na uwadze człowieka, ponieważ każde muzeum powstaje i działa dla dobra społecznego – dla ludzi. Jest to człowiek, który do muzeum przychodzi sam, z własnej inicjatywy, powodowany co najwyżej zachętą w środkach masowego przekazu. Postawa muzeum wobec niego jest na tym etapie bierna. Gdy więc z kolei chcemy zwrócić uwagę na możliwości kształtowania przez muzeum życia kulturalnego we własnym środowisku, mamy na myśli inicjatywę, które polegają na większym stopniu uaktywnienia się tej instytucji, na jej swego rodzaju „wyjściu na zewnątrz, do ludzi – i to niemal w sensie dosłownym.

Przykładem może być wypowiedź Tadeusza Dobrowolskiego, dyrektora Muzeum Śląskiego w Katowicach, który biorąc udział w organizowaniu życia kulturalnego w kraju na początku lat powojennych, stwierdzał z przekonaniem, że muzeum – „swej działalności nie może ograniczyć do pouczenia i uświadamiania ludzi dobrej woli, odwiedzających muzeum, lecz musi ją rozszerzyć poza obręb instytucji; bo muzeum winno szukać publiczność, musi się jej przypominać, choćby sposobami znanymi propagandzie (za pośrednictwem prasy, kina, radia, ogłoszeń, tablic reklamowych w ruchliwych punktach miasta, prospektów i fotografii, umieszczanych w miejscach publicznych, wagonach kolejowych, tramwajach itd.)”⁴³.

Z drugiej strony wydaje się słuszne, że w tym „poszukiwaniu człowieka” i „wychodzeniu na zewnątrz”, nie może muzeum zagubić własnej tożsamości. Musi pozostać sobą, czyli instytucją, która gromadzi, chroni i udostępnia dzieła sztuki dla wiedzy. Nie może zatem, posługując się dorywczo metodą łatwych środków, zejść do rzędu kawiarni czy klubów towarzyskich. Jego oddziaływanie na środowisko nie mogą się odbywać poza dziełami sztuki czy obok nich, lecz zawsze poprzez te dzieła.

Powstaje jednak pytanie, w jaki sposób to zrobić? Co uczynić, aby zwiedzający muzeum chętnie poszukiwali kontaktu z dziełami sztuki i z ich powodu przybywali do muzeum, dla ich wartości artystycznych i zabytkowych? I wreszcie – jak ma to czynić muzeum kościelne?

⁴² Tamże.

⁴³ T. Dobrowolski, *Zagadnienie muzealnictwa*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 8 (1946) nr 3/4, s. 173.

Otóż na podstawie długoletniej praktyki, autor chce postawić hipotezę, że zależy to od „stylu” pracy muzealniczej.

Przede wszystkim u podstaw tego „stylu” powinno być przeświadczenie, że – „Dzieło sztuki staje się dla nas żywe i wymowne w miarę tego, jak w nie wnikamy, coraz głębiej je poznajemy i coraz wyraźniej przeżywamy [...]. Docierając do widza czy słuchacza, zaciekawwszy go, o władnąwszy nim, wzbudziwszy w nim oddźwięk, dzieła sztuki stają się mu bliskie, że zaczyna on poszukiwać ich towarzystwa”⁴⁴.

Muzeolog powinien więc poddać się swego rodzaju intelektualnej „fascynacji”, zarówno twórczością artystyczną w ogóle, jak i interesującym go zbiorem dzieł sztuki w szczególności. Mając odsłaniać innym zawartą w nich prawdę, najpierw sam powinien odkrywać ją – tę prawdę – na własny użytek. Musi przy tym wiedzieć, że proces tego odkrywania nie dokonuje się jednocześnie. Dzieło sztuki ma to do siebie, że cierpliwemu i uważnemu badaczowi wciąż odsłania w sobie nowe wartości. Wobec tego ów proces dokonuje się ustawicznie i właśnie możliwość „dziania się” czegoś nieprzewidzianego w najbardziej nieoczekiwanym momencie jest źródłem wspomnianej tu już „fascynacji”.

Istnieje jeszcze druga ważna okoliczność w stylu pracy muzealniczej. Chodzi mianowicie o sposób traktowania dzieł sztuki i zabytków. Można je bowiem uważać za przedmioty, które należy prawidłowo opisać, właściwie zakwalifikować i ocenić oraz odpowiednio eksponować, oczekując potem na zwiedzających. Tymczasem ów potencjalny widz, otoczony na co dzień przeróżnymi przedmiotami, nie objawia zwykle ochoty poznania ich w jeszcze większej ilości. Samo przyjscie do muzeum może być przypadkowe i nie łączyć się z wywarciem większego wrażenia. Aby zatem wywołać to wrażenie, powinno się w prezentacji dzieł sztuki zwrócić uwagę na jakość. Trzeba je tak przedstawić, aby ukazały się zwiedzającym jako **zjawiska**, będące wyrazem niezwykle ważnych spraw i problemów, którymi żyło dane pokolenie czy epoka. Trzeba sprawić, aby odwiedzający muzeum dokonywał niejako odkrycia, że istnieją zagadnienia, o których nie miał nawet pojęcia, lub że dopiero teraz właściwie je dostrzega i rozumie. Muzeum musi więc odsłonić przed nim nieznanne dotąd horyzonty myśli i duchowych przeżyć.

Jest faktem, że tym co zawsze budzi u człowieka zainteresowanie jest życie w jego różnych objawach, a także epokach. Dowodem może być wielka popularność publikacji na temat życia człowieka w różnych czasach, w tym także życia codziennego. Można by tu powołać się też na ewolucjonistyczną psychologię Herberta Spencera (1820-1903), według której człowiek posiada wrodzone formy myślenia, dziedziczy je i w tym wyraża się jego uzależnienie od

⁴⁴ S. Szumana, *O sztuce i wychowaniu estetycznym*, Warszawa 1962, s. 11-12.

doświadczeń dawnych pokoleń⁴⁵. W tym także mieści się przyczyna jego zainteresowania się przeszłością.

Tęgo rodzaju zainteresowaniom służy między innymi muzealnictwo z ekspozycją opracowywanych dzieł. Jest jednak rzeczą oczywistą, że ekspozycja ta winna być połączona z tak pomyślaną ich **interpretacją**, by dzieła te stały się niejako „oknem” pozwalającym widzowi wglądać w życiowe sprawy danego wycinka czasu oraz w myśli i uczucia ówczesnych twórców. Wtedy dopiero będzie się można spodziewać, że zwiedzający zacznie uważać pobyt w muzeum za sprawę dla siebie ważną i konieczną – i przyjdzie tam po raz drugi i następny.

Twierdzenia te nie są jedynie teoretyczne. Świadczy o tym chociażby krytyka niedawnej krakowskiej wystawy obrazów Józefa Czapskiego, pokazanej potem w Poznaniu – właśnie za zbyt stereotypowy, „muzealny” – jak powiedziano – stosunek do twórczości malarskiej tego artysty. Autor tych krytycznych uwag zauważa, iż w ekspozycjach tych zagubiono „najistotniejszą cechę twórczości malarskiej artysty, a mianowicie owo wewnętrzne rozdarcie pomiędzy wolą ścisłego, pokornego studiowania natury a pragnieniem nieskrępowanej ekspresji uczuć; tego, co zawiera jego znane wyznanie: zawsze chciałem wyrazić ból życia”. Zdaniem owego krytyka – „Sposób ekspozycji każdego obrazu jest zakodowany w nim samym, w jego plastycznej i ikonograficznej treści”, a wobec tego – „Muzeum powinno być obszarem odszukiwania tej fizycznej i duchowej przestrzeni, w której powstało dzieło. Autor kończy stwierdzeniem, że „Czapski nie produkuje bytów galeryjnych, lecz maluje obrazy, które są formą kontemplacji i przeżywania świata”⁴⁶.

Reasumując zatem twierdzenia dotyczące stylu pracy muzealniczej można powiedzieć, że tak zwane „wychodzenie” przez tę instytucję „na zewnątrz” i „do człowieka” polegać winno przede wszystkim na właściwym potraktowaniu tegoż człowieka. Można twierdzić dalej, że ów człowiek w kontakcie ze sztuką chce w jakiś sposób zobaczyć samego siebie, swoje własne życie i życiowe możliwości, jako jednostka długiego procesu historii.

W tym znaczeniu muzeum wchodzi w ścisłe relacje z dziedziną kultury i życia kulturalnego. Przez kulturę rozumie się w tym wypadku wszelką działalność mającą na celu duchowy rozwój człowieka, wzbogacenie jego umysłu i uformowanie się postaw wzajemnego współżycia⁴⁷. Wkład muzeum w tej dziedzinie polega na poszerzaniu zakresu wiedzy i budzeniu szacunku dla

⁴⁵ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 3, Warszawa 1958, s. 101.

⁴⁶ J. Marciniak, *Jak pokazywać Czapskiego*, „Gazeta Wyborcza”, Warszawa 21 maja 1992, nr 111.

⁴⁷ Według Tadeusza Manteuffela w pojęciu kultury mieszczą się reakcje człowieka na dwie różnie działające przyczyny. Są nimi: troska o zachowanie własnego bytu oraz pragnienie wyjaśnienia tajemnic świata i własnego w nim miejsca. Por. *Z rozważań nad historią kultury*, w: *Sztuka i Historia. Księga Pamiątkowa ku czci Profesora Michała Walickiego*, Warszawa 1966, s. 15-16.

twórczego wysiłku pokoleń w tworzeniu wspólnego, dziejowego dorobku. Staje się to z kolei bodźcem i wzorcem dla obecnych działań w tej dziedzinie, czyli motorem życia kulturalnego w danym środowisku. Wszystko to zależy jednak od postawy, jaką zajmuje dana placówka muzealna wobec tych zagadnień. Otóż nie może się ona ograniczać tylko do pełnienia znanych nam już zadań wewnątrz-muzealnych.

Wychodzenie przez muzeum „na zewnątrz” można nazwać różnie, zależnie od form, jakie ono przyjmie. Może to być zwykłe „branie udziału”, czyli uczestnictwo w życiu kulturalnym środowiska, ale może też polegać na organizowaniu tego życia. W warunkach kościelnych można mówić, że muzeum diecezjalne czy inne tego rodzaju, potrafi nadawać kształt owemu życiu. Może ono bowiem wywierać wpływ na sposób myślenia o kulturze i traktowania tej dziedziny szczególnie w środowisku osób duchownych oraz na wyrabianie się tam kulturalnych nawyków.

Przedstawione tu stanowisko w kwestii oddziaływania muzeum na formowanie się życia kulturalnego w środowisku, opiera się na dwóch przesłankach. Po pierwsze – na przekonaniu, że dzieło sztuki w swojej formie i treści posiada bardzo mocny ładunek wartości głęboko ludzkich, bo sięgających do twórczych możliwości ludzkiego ducha, a po drugie – na równie mocnym przekonaniu, że żywe słowo, mówione bezpośrednio do słuchającego, oparte przy tym na wiedzy, posiada wielką siłę przekonywania.

W warunkach normalnych, gdzie mówiącemu służy sam przedmiot jako dzieło sztuki i „naoczny świadek” swoich czasów, wynik ówczesnych pragnień, estetycznych upodobań i twórczych możliwości człowieka, siła owego przekonywania staje się wielka i niepodważalna. Z psychologicznego punktu widzenia wydaje się niemożliwe, aby tego rodzaju działanie nie wywarło wpływu na postawę słuchającego i zwiedzającego. Stopień tego wpływu będzie oczywiście różny, w zależności od poziomu wykładu i percepcji odbierającego.

Wywieranie wpływu poprzez muzeum na kształt życia kulturalnego własnego środowiska polega zatem na poszerzaniu u ludzi z bliższego i dalszego otoczenia horyzontów myśli i zainteresowań, wyrabianiu u nich wrażliwości na sprawy ducha, a poprzez to na bogaceniu się ich własnej osobowości. Proces ten określa się dziś jako przestawianie akcentu z tego, by „mieć” na „być”. Chodzi o to, żeby obok zafascynowania cywilizacją techniczną, doceniać także kulturę obejmującą dziedzinę wartości duchowych. Uważne spojrzenie na wewnętrzne bogactwo twórczej woli drugiego człowieka i akceptacja efektów tej twórczości ma znaczenie dla bogacenia się u zwiedzającego muzeum jego własnego umysłu i wyrabiania właściwych postaw życiowych, czyli charakteru. Człowiek o takim nastawieniu, obojętnie: świecki czy duchowny, będzie umiał docenić to, co kształtuje go wewnątrz. Dostrzeże więc dawne i obecne osiągnięcia w tej dziedzinie – osiągnięcia, czyli dobra kultury – i konsekwentnie zatroszczy się, by te wartości przekazać dla następnych pokoleń.

Dwie okoliczności pozwalają stwierdzić, że problem ten jest bardzo ważny. Wynika to najpierw stąd, że w warunkach polskich bardzo duży procent dóbr kultury i sztuki to zabytki o charakterze sakralnym, stanowiące własność kościelną – diecezjalną lub parafialną. Oczywiście istnieje ustawodawstwo zarówno państwowe jak i kościelne, które stoi na straży tego dziedzictwa. Mimo to jednak – i to jest ta druga wspomniana okoliczność – w praktyce los konkretnego zabytku zależy od ludzi, a bywa, że nawet od jednego tylko człowieka, który bezpośrednio sprawuje nad nim opiekę. Zależy od jego wiedzy, świadomości wagi tego problemu i wyrobienia kulturalnego. Raz po raz pojawiają się w prasie ubolewania na niedostatki tej opieki, wynikające najczęściej z niedoceniań tego co dawne i autentyczne. Zdarza się to nawet w działaniach konserwatorskich. Przykładem może być chociażby dokonana w ostatnim czasie wymiana zabytkowej aparatury dźwiękowej, czyli piszczałek, na nową, w trakcie konserwacji zabytkowych XVII-wiecznych organów w warszawskim kościele św. Anny⁴⁸.

Nie trzeba nawet powtarzać, że spośród instytucji kościelnych właśnie placówka muzealna jest najbardziej powołana do działania nad wyrabianiem w swoim środowisku właściwych postaw wobec wymienionych tu rozlicznych zjawisk kultury. Chodzi o szacunek dla przeszłości, wynikającą stąd ochronę zabytków i świadomość obowiązku pomnażania i przekazywania tych wartości następnym pokoleniom. Okazji do wychodzenia w tym celu naprzeciw człowiekowi posiada ona stosunkowo dużo. Jeśli jest to muzeum diecezjalne – z natury rzeczy ma ułatwiony kontakt z wieloma kręgami osób duchownych, a także i innych, dzięki swemu położeniu w centrum życia Kościoła lokalnego. W podobnej sytuacji bywa zwykle muzeum sanktuaryjne, gdzie również – przynajmniej okresowo – można liczyć na większą frekwencję. Doświadczenie uczy, że nawet zwykłe i niezbyt wielkie muzeum parafialne może się stać atrakcyjną i uczęszczaną placówką kulturalną⁴⁹.

Celem osiągnięcia dobrych i trwałych wyników ważne jest, aby w oddziaływaniu kierować się starannie przemyślaną strategią. Otóż przede wszystkim należy dużo uwagi i troski poświęcić szczególnie tym grupom zwiedzających, które we własnym środowisku mają lub będą miały szerokie możliwości wywierania wpływu na innych. Chodzi tu o wszelkiego typu nauczycieli, wychowawców i przewodników. Oprócz proboszczów i katechetów będą to nauczyciele szkolni, wychowawcy internatów, opiekunowie drużyn harcerskich, ze-

⁴⁸ M. Szejnert, *Gorzkiej Tatarzyna*, „Gazeta Wyborcza”, Warszawa 15 maja 1992, nr 114, s. 13.

⁴⁹ W diecezji tarnowskiej do licznie uczęszczanych należą muzea parafialne w Dobrej koło Tymbarku, w Grybowie, Paszynie koło Nowego Sącza i Szczawie koło Łącka, a także klasztorne w Szczyrzycu i misyjne w Tuchowie.

spółów sportowych i innych, oczywiście przewodnicy turystyczni, dziennikarze oraz indywidualne wpływowo osobistości. To samo dotyczy tych osób, które współpracują z duchowieństwem na terenie parafii, jak zakonnice, katecheci świeccy, stowarzyszenia katolickie oraz tak zwana służba liturgiczna (ministranci, lektorzy), czy wreszcie rada parafialna, będąca organem doradczym proboszcza.

Podobną uwagą i troską powinno się otoczyć młodzież. Zazwyczaj przybywa ona do muzeum jako mniej lub więcej tłumna wycieczka szkolna. Dla oprowadzającego może to nastrożać trudności w opanowaniu sytuacji, zawsze jednak trzeba pamiętać, że dla niejednego z uczestników takiej grupy pobyt w muzeum może być chwilą przełomową w formowaniu postawy w dziedzinie kultury. Ze zrozumiałych względów na wyjątkowo staranne potraktowanie zasługują alumni seminarium duchownego, jako ci, którzy przygotowują się do przejęcia odpowiedzialności za sprawy Kościoła, a więc tym samym i sztuki oraz w ogóle kultury religijnej.

Poza właściwie pojętą obsługą zwiedzających ma również muzeum kościelne możliwość urządzania u siebie spotkań o charakterze mniej lub więcej elitarnym, dla określonych grup społecznych. Myśl tę realizowały jeszcze w latach 70-tych muzea w Łodzi, jako tak zwane „wieczory trzech muz”. Były to prezentacje wybranych dzieł sztuki w połączeniu z recytacją utworów literackich i występów wokalnie-muzycznych – wszystkie z tej samej epoki⁵⁰. Spośród polskich muzeów kościelnych tę formę działalności podjęło od 1980 r. Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, które nie posiadając większych zespołów dzieł sztuki dawnej, poprzez tego rodzaju spotkania muzealne, czyni wciąż bardzo wiele dla promocji współczesnej twórczości artystycznej⁵¹.

Dobłą okazją dla włączenia się muzeum sztuki kościelnej w nurt życia kulturalnego swojego środowiska są organizowane corocznie w większych ośrodkach przez Kluby Inteligencji Katolickiej tak zwane Tygodnie Kultury Chrześcijańskiej. Oprócz problematyki filozoficznej, teologicznej, moralnej czy społecznej, powinno być tam również miejsce na budzenie i rozwijanie zainteresowań wszelkiego rodzaju twórczością mającą swe źródła w Biblii i Tradycji Kościoła. W ramach takiego Tygodnia urządzi się zwykle czasowe wystawy dzieł sztuki⁵², lub przynajmniej udostępni muzeum do zwiedzania

⁵⁰ (a), *Jak ożywić muzea?*, „Słowo Powszechne”, Warszawa 22 marca 1987, nr 65 (9391).

⁵¹ Przekaziński, dz. cyt., s. 199.

⁵² Tarnowskie Muzeum Diecezjalne od lat bierze czynny udział w Tygodniach Kultury Chrześcijańskiej, urządzanych corocznie przez miejscowy Klub Inteligencji Katolickiej. Ostatnio, w 1992 r. urządziło z tej okazji, wspólnie z Izbą Rzemieślniczą w Tarnowie, wystawę tarnowskiego rzemiosła artystycznego: „Sztuka darem Bożym”, zaś w 1993 r. wystawę twórczości artystycznej ks. Tadeusza Furdyny.

w większym zakresie niż zwyczajnie. Jeśli tematyka ogólna i program na to pozwala, wygłaszane są również prelekcje związane ze sztuką⁵³.

Osobną dziedziną, w ramach której muzeum diecezjalne może się stać czynnikiem nadającym kształt życiu kulturalno-duchowemu jest opieka nad twórcami kultury. Oddziaływanie to wyraża się zwykle poprzez włączenie się pracowników tegoż muzeum w diecezjalne duszpasterstwo środowisk twórczych, a także poprzez organizowanie dokształcania artystów w zakresie sztuki kościelnej, na przykład ikonografii chrześcijańskiej, a nawet pogłębiania wiedzy religijnej. Wydaje się, że dobrze prowadzone muzeum kościelne ma wiele danych, aby i w tej dziedzinie wypowiedzieć się należycie.

Praktycznie rzecz biorąc można stwierdzić, że każdego rodzaju działalność muzeum kościelnego, mająca jakikolwiek związek z dziełami sztuki, będzie miała równocześnie charakter inspirujący dla kształtowania się przekonań i postaw danego środowiska. Dzieło sztuki jest bowiem **dobrem kultury**, a każde dobro ma to do siebie, że się udziela, rozprzestrzenia i wciąga w orbitę swego oddziaływania. Filozofia scholastyczna mówi o tym zjawisku, że *bonum est diffusivum sui*⁵⁴.

II. OBECNE FORMY DZIAŁALNOŚCI TARNOWSKIEGO MUZEUM DIECEZJALNEGO

Na tle przedstawionych wyżej celów muzealnictwa kościelnego można stwierdzić, że Tarnowskie Muzeum Diecezjalne jako placówka kulturalna stoi na wysokości tych zadań. Wypracowało w ciągu stulecia swoich dziejów własny styl działania, a tym samym i obecności przynajmniej w życiu własnej diecezji. Od początku było to Muzeum powołane do życia jako instytucja diecezjalna dla ochrony zabytków kościelnych i kształtowania wrażliwości estetycznej duchowieństwa. Zawsze było też przedmiotem troski ze strony diecezji i jej władz; świadczą o tym nawet statuty kolejnych synodów diecezji tarnowskiej.

Pierwszy synod z 1928 r., na którym zastępcą promotora był ówczesny dyrektor tegoż Muzeum, ks. Stanisław Bulanda, zwrócił się do duchowieństwa w sprawie tej instytucji w następujących słowach: „Duchowieństwo niech otacza życzliwą opieką Muzeum Diecezjalne i chętnie oddaje do niego rzeczy

⁵³ W ramach Tygodni Kultury Chrześcijańskiej urządzanych w Tarnowie autor miał okazję wygłaszać prelekcje na temat dziejów Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie, ogłaszane potem drukiem w czasopiśmie „Currenda“.

⁵⁴ Tomasz z Akwinu, *Summa Teologiczna*, t. 1, q. 5, a. 4 ad 2 („Praeterea bonum est diffusivum sui esse, ut ex aerbis Dionysii accipitur”).

zabytkowe, zwłaszcza te, które na miejscu przestały służyć pierwotnemu przeznaczeniu”⁵⁵.

Ks. Bulanda brał aktywny udział również w dwóch następnych synodach, w 1938 i 1948 r. Statuty synodu z 1938 r. zaginęły w czasie ostatniej wojny⁵⁶, zaś według synodu z 1948 r., Muzeum Diecezjalne jest już instytucją biorącą udział w pełnym rytmie życia diecezji. Nie tylko poleca się wówczas przekazywać doń wycofane z obrzędów zabytkowe przedmioty kościelne⁵⁷, lecz także postanawia, że każdorazowy jego dyrektor jest „komisarzem dla spraw zabytkowych i konserwatorskich” oraz „prezesem diecezjalnej komisji artystyczno-konserwatorskiej”⁵⁸. Podobne stanowisko zajął ostatni, czwarty już synod diecezji tarnowskiej z lat 1982-1986, który dodatkowo, po raz pierwszy w historii ustawodawstwa synodalnego tej diecezji, wydał postanowienia dotyczące muzeów parafialnych⁵⁹.

Nic więc dziwnego, że w Tarnowie utrzymało się przekonanie, iż Muzeum Diecezjalne jest swego rodzaju „wizytówką Diecezji”. Rzeczywiście pełni ono tę rolę na równi z Bazyliką Katedralną, zwłaszcza podczas wszelkich wizyt oficjalnych. Także na co dzień służy społeczeństwu przekazywaniem wiedzy o artystycznej spuściźnie w szczególności epoki gotyku, a także czasów późniejszych oraz twórczości ludowej.

Chcąc ująć pokrótce obecne formy działalności tego Muzeum trzeba stwierdzić, że wyrażają się one w pracy nad poszerzeniem wiedzy o sztuce oraz ochronie dawnego dziedzictwa kulturalnego na terenie diecezji. Jeśli nazwie się to „służbą”, to będzie ona miała miejsce w zakresie pracy muzealniczej oraz poza Muzeum – na terenie własnej diecezji.

1. W służbie muzealnictwa

Nie potrzeba powtarzać, że służba ta w Tarnowskim Muzeum Diecezjalnym wyraża się w gromadzeniu dzieł sztuki, w roztaczaniu nad nimi fachowej opieki i poddawaniu zabiegom konserwatorskim we własnej pracowni oraz w ich eksponowaniu, gdyż wielokrotnie i szczegółowo omawiano tutaj owe

⁵⁵ *Pierwszy Synod Diecezji Tarnowskiej*, Tarnów 1928, Statut 181.

⁵⁶ B. Kumor, *Diecezja tarnowska. Dzieje ustroju i organizacji 1786-1985*, Kraków 1985, s. 371.

⁵⁷ *Trzeci Synod Diecezji Tarnowskiej 1948*, Tarnów 1957 (nadbitka z „Currendy”, nr 6-7), Statut 267, § 3.

⁵⁸ Tamże, Statut 162, § 2. Obecnie funkcje tam wymienione noszą nazwy: Diecezjalny Konserwator Zabytków oraz Przewodniczący Komisji Sztuki Kościelnej.

⁵⁹ *IV Synod Diecezji Tarnowskiej 1982-1986*, Tarnów 1990, Statut 299, § 1 i § 2. Autorem statutów dotyczących sztuki kościelnej i ochrony zabytków (Statuty 281-301) jest autor niniejszej pracy, aktualny dyrektor Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie.

problemy. Tym natomiast, co zasługuje na dodatkowe podkreślenie jako swego rodzaju *proprium* tej placówki muzealnej i oczywiście forma jej działalności, jest sam sposób urządzenia ekspozycji oraz zaprezentowania wystawionych dzieł.

Dotyczy to wszystkich trzech aktualnych ekspozycji tarnowskich zbiorów diecezjalnych, czyli sztuki gotyckiej, sztuki okresu Młodej Polski oraz twórczości ludowej.

a) Własna metoda ekspozycji zbiorów

Dominującą zasadą w tworzeniu wystaw było w Tarnowie dążenie, aby dzieło sztuki – wyrwane przecież ze swego naturalnego otoczenia – nie stało się w salach muzealnych jedynie „przedmiotem”, czymś w rodzaju „ciekawostki” do oglądania a nawet do studiowania. Troszczono się zawsze, by stało się ono jednym ze „świadectw” i „przejawów” kultury swojej własnej epoki. Jest rzeczą oczywistą, że eksponat muzealny jest jednym i drugim równocześnie, jednakże chodzi w tym wypadku o położenie akcentu. Eksponaty muzealne bowiem – jak twierdzi Jan Kosiński, jeden ze znawców tych zagadnień – „służą nie tylko najpełniejszemu przedstawieniu problemu, ale także równolegle tworzą pewną przestrzeń emocjonalną [...] Ta, jak gdyby drugoplanowa warstwa oddziaływania ekspozycji, wydaje się być bardzo ważna z punktu widzenia rozwijania wrażliwości i świadomości plastycznej zwiedzających”⁶⁰. W Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie na ten właśnie problem położono bardzo wyraźny akcent.

Jeśli idzie o zabytki gotyckiej sztuki małopolskiej – już w Ratuszu tarnowskim, w latach 1931-1940, zostały one zaprezentowane według tej metody. Narzuciła ją wówczas zapewne chronologiczna jedność gotyckich murów i wnętrz Ratusza z tymi właśnie „ruchomymi” zabytkami gotyckiej, małopolskiej sztuki cechowej. Ich ekspozycja przypominała wtedy bogate wyposażenie komnat zamożnej, wielkopańskiej rezydencji na zamku lub w pałacu, dając sugestywny obraz rozkwitu ówczesnej kultury artystycznej na tym terenie⁶¹.

W obecnych pomieszczeniach, w tak zwanych „Domach za Katedrą”, stało się podobnie⁶². Tutaj wnętrza nabrały jednak charakteru raczej dostojnych pomieszczeń kościelnych. Dwie główne sale wystawowe, wysokie na dwie kondygnacje, to jakby obszerne nawy świątyni. Wypełniają je zabytkowe tryptyki gotyckie oraz liczne przykłady rzeźby i malarstwa tablicowego, ustawione na wzór wyposażenia kościoła, a równocześnie z zachowaniem chronologii i grupowania ich według zagadnień podyktowanych rozwojem formy. Warto

⁶⁰ J. Kosiński, *O aranżacji wystaw muzealnych*, „Muzealnictwo”, 32 (1989) s. 24.

⁶¹ Por. tamże, rozdział III, ad 2.

⁶² Por. tamże, rozdział III, ad 3.

dodać, że wszystko to dzieje się w samym sercu najstarszej części Tarnowa, gdzie wszystko dokoła mówi o gotyckiej i renesansowej przeszłości tego miasta oraz stwarza tym samym ową konieczną dla kontemplacji dzieła sztuki izolację od zwykłych spraw codziennych⁶³. Chodzi o wywołanie wrażenia wejścia w inny świat, w czasy odległe a równocześnie urzekające bogactwem kultury ducha. Wyrażone to zostało w jakże barwnych, materialnych świadectwach tej kultury.

Tak też odbierają tę ekspozycję zwiedzający, dając wyraz swym przeżyciom w „Księdze” dla nich przeznaczonej. Warto podać dla przykładu kilka tych wypowiedzi z niedawnych i ostatnich lat.

„Zbiory sztuki średniowiecznej zasługują na szczególną uwagę, dają zapaleńcom dawnej kultury przeżycia, jakie nie mogą się równać z niczym i z nikim. Ekspozycja od strony artystycznej i historycznej b. dobra” (15 IV 1983). „Z gorącym podziękowaniem za udostępnienie zwiedzenia Muzeum Diecezjalnego, które jest wspaniałym przeglądem rozwoju kultury religijnej na przestrzeni wieków” (15 XI 1979). „Serdecznie dziękujemy organizatorom Muzeum za wspaniałą ekspozycję, która dostarczyła nam ogromnie wiele przeżyć i wrażeń. Wycieczka nauczycieli metodyków plastyki, uczestników konferencji ogólnopolskiej pracowników oświaty” (28 V 1985). „Cudowne wnętrza. Klimat jedyny w swoim rodzaju. Wspaniałe zbiory obrazów na szkle. To prawdziwa galeria!” (23 VI 1991). „Uważam, że jest to najlepsze muzeum (zbiory i ekspozycja) ze wszystkich znanych mi placówek tego typu. Irena Grzesiuk-Olszewska, prac. Instytutu Sztuki PAN w Warszawie” (27 IV 1979). „Zbiory tak piękne i ciekawe, że warto poświęcić im więcej uwagi niż jeden pobyt” (30 IX 1978).

Sześć grubych tomów „Księgi Zwiedzających” z okresu samych tylko ostatnich powojennych lat działalności Muzeum zawiera podobnych wypowiedzi bardzo dużo. Gdyby nawet wziąć „poprawkę” na grzecznościowy styl merytorycznych ocen ekspozycji, to jednak wyrażona w tych spontanicznych zdaniach głębia duchowego przeżycia tchnie autentyzmem – o co właśnie chodzi. Zgodnie z zasadą psychologii percepcji, im silniejsze wrażenie wywieira przedmiot badawczy oraz im to wrażenie jest przyjemniejsze, tym mocniej zapada w świadomość i nie jest z niej wypychane⁶⁴. Doznający go rzeczywiście dochodzi do przekonania, że – jak to się dzieje w przypadku muzeum – „warto poświęcić im (tym sprawom) więcej uwagi niż jeden pobyt”.

⁶³ Żygulski jun., *Przestrzeń*, por. przypis 20.

⁶⁴ M. Wallis, *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931-1949*, Kraków 1968, s. 188 i n. Wallis mówi w tym wypadku o różnego rodzaju wartościach estetycznych (łagodnych lub ostrych), przez które rozumie „zdolność wywoływania w odpowiednim odbiorcy i w odpowiednich warunkach doznań estetycznych dodatnich”.

Podobnie rzecz się przedstawia w pozostałych dwóch ekspozycjach. Wystawa sztuki ludowej – gdzie wśród barwnych 250 obrazów na szkłe malowanych i pochodzących z kilku krajów Europy i Azji, a także rzeźbionych w drewnie świątków i glinianych kropielniczek znalazł się i piec z XIX-wiecznych kafli pokuckich, ozdobne skrzynie na ubrania i grafika – oddaje w sugestywny sposób nastrój wnętrza izby w zamożnej chałupie chłopskiej. Z kolei ekspozycja sztuki Młodej Polski została pomyślana jako wnętrze kolekcjonerskiego salonu, który oprócz stylowych mebli, wypełniają gromadzone skrzątknie zabytkowe obrazy, grafika, porcelana i zegary.

Charakterystyczne dla tych ekspozycji jest także podkreślenie w nich zasług kolekcjonerów, ofiarodawców wystawionych dzieł. Tak się bowiem złożyło, że tarnowskie Muzeum Diecezjalne istnieje dzięki światłej i przewidującej myśli wielu ludzi. Zbiory sztuki gotyckiej to dzieło zbierackiej i patriotycznej pasji założyciela tej instytucji – ks. Józefa Bąby, a także dwóch jego bezpośrednich następców: ks. Franciszka Leśniaka i ks. Stanisława Bulandy. Obrazy malowane na szkłe, ceramika, skrzynie i niektóre „świątki” to kolekcja darowana przez Norberta Lippóczy’ego. Wreszcie sztuka Młodej Polski jest wynikiem podobnych kolekcjonerskich zainteresowań Olgi Majewskiej. W czasie oprowadzania zwiedzających jest zatem okazja, by powiedzieć, że kolekcjonerstwo stoi u początków muzealnictwa, a wszystko co pożyteczne wymaga mądrego działania nieprzeciętnej jednostki. Tego rodzaju refleksja wypowiedziana w kontekście widocznych w tym Muzeum życiowych osiągnięć ludzi świadomych swej misji społecznej, ma niewątpliwie duże znaczenie wychowawcze.

b) „Żywe słowo” w obsłudze zwiedzających

„Żywe słowo” stało się niemal regułą w obsłudze zwiedzających tarnowskie Muzeum Diecezjalne. Towarzyszy im tutaj nie tylko informacja w postaci podstawowych danych o eksponacie, wypisana obok tegoż przedmiotu, lecz oprowadzający po wystawie służy nadto wyjaśnieniem w formie „żywego słowa”. Ten sposób przyjmowania i traktowania zwiedzających stał się jedną z form oddziaływania tej placówki.

Wieloletnia praktyka potwierdza jak wielkie ma to znaczenie dla percepcji dzieł sztuki. Przede wszystkim zwiedzający czuje się kimś pożądanym i oczekiwany na wystawie, a także dowartościowany intelektualnie, gdyż oprowadzenie ma charakter nie tyle wykładu, co raczej swobodnej rozmowy na temat sztuki. Jest wówczas okazja do wyrażenia nawet osobistych przeżyć i wrażeń, nie mówiąc już o prostowaniu błędnych poglądów.

I w tym wypadku warto przytoczyć wypowiedzi zanotowane w Księdze Zwiedzających, świadczące o tym, że „żywe słowo” oprowadzającego jest wprost nie do zastąpienia. „Z podziękowaniem za bardzo piękny i kompetentny sposób przekazania interesujących danych o niezwykłych dziełach sztuki

zgrupowanych w tym Muzeum” (13 VIII 1985). „Bardzo dziękujemy za oprowadzenie i wyjaśnienia na temat wspaniałych zabytków sztuki średniowiecznej. Obrazy i rzeźby zrobiły na nas niepowtarzalne wrażenie. Bardzo chcielibyśmy tu wrócić” (20 VIII 1985).

Tak pojęta metoda oprowadzania spowodowała, że od kilku już lat zadowoliły się w tarnowskim Muzeum Diecezjalnym lekcje na temat sztuki średniowiecznej, prowadzone dla młodzieży szkół średnich a sporadycznie również i dla wyższych klas szkoły podstawowej. Przyjęło się bowiem, że nauczyciele języka polskiego i historii ze szkół Tarnowa i okolicy prowadzą tutaj młodzież w celu omówienia przy zabytkach sztuki gotyckiej różnorodnych zagadnień dotyczących kultury artystycznej średniowiecza. Ilość takich lekcji utrzymuje się w liczbie około 20 rocznie, ale na przykład w 1954 r. było ich aż 54. Młodzież przychodzi z nauczycielem na uzgodniony wcześniej termin, lekcja trwa zwykle około 1,5 godziny, a prowadzi ją najczęściej dyrektor Muzeum – historyk sztuki, posługując się metodą łączenia wykładu z swobodną wymianą zdań. Omawiane zagadnienia dotyczą chronologii sztuki średniowiecza, tematyki tejże sztuki oraz technik i formalnej budowy dzieła, następnie wskazania na idealizm formy i tendencje realistyczne, anonimowość twórców, znaczenie cechów rzemieślniczych w organizacji sztuki i życia społecznego, a w końcu przemian ideowych, prowadzących do nowożytnej epoki renesansu.

Reakcje młodzieży i nauczycieli bywają pozytywne. Świadczy o tym zarówno żywy udział w takiej lekcji, jak i wypowiedzi w Księdze Zwiedzających. „Zachwyceni zbiorami i autentycznością wspaniałych wnętrz, wyrażamy prawdziwą wdzięczność za możliwość obcowania z tak wspaniałą sztuką. Uczniowie Szkoły Podstawowej Nr 18 im. H. Sawickiej w Tarnowie, kl. VIII a” (31 V 1985). „Oczarowani pięknem średniowiecznych zabytków uczniowie I kl. Liceum Zawodowego z Brnia składają serdeczne podziękowanie za wspaniałą prelekcję o sztuce” (22 I 1991). „Jak co roku pięknie dziękuję w imieniu swoim i młodzieży II Liceum Ogólnokształcącego w Tarnowie za możliwość lekcji j. polskiego wśród bezcennych zbiorów Muzeum. Mgr Wanda Flasińska” (24 IX 1985).

c) Obecność sztuki ludowej w muzealnictwie kościelnym

Tarnowskie Muzeum Diecezjalne nie tylko zwróciło uwagę na znaczenie artystycznej twórczości ludowej dla dziejów kultury, lecz poświęciło tej twórczości cały osobny dział, prezentując w ekspozycji zarówno lokalne „świętki”, jak i w szczególności zbiór malarstwa ludowego na szkle o znaczeniu europejskim. Trzeba przy tym podkreślić, że tego rodzaju zbiory słusznie mieszczą się w ramach zainteresowań muzeum kościelnego, mianowicie ze względu na ich wartość artystyczną, na znaczenie w narodowej kulturze polskiej i na religijną tematykę.

Artystyczna twórczość ludowa jest wytworem ogólnie pojętej kultury wiejskiej. Jako taka należy do dziedziny badań ludoznawczych – etnografii i etnologii. Okazuje się jednak, że nie łatwo odgraniczyć ją od sztuki profesjonalnej. Wprawdzie wiadomo, że charakteryzuje się ona „najprostszym, jakby naturalnym spojrzeniem na przedmiot” oraz że działa „za pomocą najprostszych, prymitywnych form”⁶⁵. Próbuje się również znaleźć właściwe jej określenie i kryteria oceny⁶⁶. Nie trudno jednak stwierdzić, że wspomniane tu cechy nosi również twórczość rzemieślnicza i stąd genezy sztuki ludowej można dopatrywać się w cechowej twórczości prowincjonalnych mistrzów późnego średniowiecza. Badacz tego zagadnienia, Ksawery Piwocki, podaje liczne przykłady późnogotyckich dzieł, w których – „pozostał gotycki schemat kompozycyjny i układ ikonograficzny, uleciała natomiast wykształcona w wielkich pracowniach umiejętność pogłębiania psychologicznego wyrazu. Zostaje ona zastąpiona brutalną gestyką [...]. Pogłębiają się widoczne niedostatki wiedzy o budowie anatomicznej ciała. Wszystko to są cechy, które później odziedziczą świątkarze ludowi, łącznie ze schematami kompozycji religijnych”⁶⁷.

W wyniku dokonujących się w następnym okresie przemian społecznych, mianowicie ubożenia warstwy szlacheckiej, powstaje na usługi tej warstwy nurt sztuki ludowo-narodowej. Stan ten przetrwał w różnych formach aż do XIX w. Dopiero wówczas – jak stwierdza wspomniany uczony – „Chłopska sztuka [...] staje się sztuką jednej warstwy, odcinając się od innych gałęzi. Wyraża się to w częściowym wciąż, ale ilościowo ważkim przejściu od dawnych warsztatów cechowych wielu gałęzi wytwórczości przez twórców chłopskich, a także przez ograniczenie się tychże warsztatów do produkcji niemal wyłącznie dostosowanej do potrzeb wieśniaczych”⁶⁸.

Wiek XIX jest poza tym okresem prawdziwej nobilitacji twórczości ludowej. W kulturze europejskiej wiąże się to z widocznym od drugiej połowy tego stulecia poszukiwaniem inspiracji twórczych w sztuce ludów pierwotnych czy w ogóle egzotycznej, a także i ludowej. Przykładem może być chociażby fakt zainteresowania się przez Paula Gaugina (1848-1903) nie tylko sztuką polinezyjską, ale i ludową, bretońską⁶⁹.

W Polsce są to czasy rozbiorów i podejmowania wysiłków mających na celu odzyskanie niepodległości. Oprócz politycznej chodziło również o niepodległość ducha – poprzez odnowę kultury narodowej. W sięganiu do jej źródeł

⁶⁵ E. Śnieżyńska-Stolot, *Głos w dyskusji nad pojęciem sztuki ludowej*, w: *Granice sztuki. Z badań nad teorią sztuki, kulturą artystyczną oraz sztuką ludową*, Warszawa 1972, s. 157.

⁶⁶ J. Grabowski, *Kryteria sztuki ludowej*, w: *Granice*, s. 148 i n.

⁶⁷ K. Piwocki, *O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej*, Wrocław 1953, s. 12-13.

⁶⁸ Tamże, s. 37.

⁶⁹ A. Kotula, P. Krakowski, *Malarstwo, rzeźba, architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, wyd. 3, Warszawa 1981, s. 63.

dostrzegano wartość folkloru, najpierw w stroju ludowym, między innymi krakowskim, a następnie w plastyce – malarstwie i rzeźbie⁷⁰. Na przełomie stuleci, w okresie Młodej Polski, łączy się to w modzie na ludową kulturę i sztukę i znajduje oddźwięk w malarstwie i literaturze tamtych lat. W nurcie tym mieści się również działalność Stanisława Witkiewicza (1851-1919), który zwrócił uwagę na ludową sztukę Podhala, tworząc na jej motywach teoretyczne i praktyczne podstawy dla tak zwanego „stylu zakopiańskiego”. Jeszcze wcześniej niż Podhale czy „Ziemia Krakowska”, wielki wpływ na rozprzestrzenianie się zwłaszcza ludowego malarstwa miała Częstochowa. Ruch pielgrzymkowy do tamtejszego sanktuarium istniał już w XV w., lecz rozwinął się szczególnie od „potopu” szwedzkiego po połowie XVII w. i trwał przez cały XVIII i XIX w., nie mówiąc o obecnym stuleciu. Otóż w tamtych czasach łącznie z XIX w., rozwijała się w Częstochowie, na potrzeby przybywających licznie pielgrzymów, ludowa twórczość malarska, oczywiście o charakterze religijnym⁷¹. Wiadomo również – przynajmniej od początku XIX w. – o malarzach ludowych w niedalekim od Częstochowy sanktuarium maryjnym w Gidlach⁷².

W XX w. sztuka ludowa wywarła inspirujący wpływ na twórczość wyrostłych z kubizmu polskich formistów, zwłaszcza Zbigniewa Pronaszki (1885-1934) i jego brata Andrzeja (1889-1961) oraz Tytusa Czyżewskiego (1885-1945). Właśnie – jak twierdzi Tadeusz Dobrowolski – „Drogą nawiązania do sztuki ludowej zyskał [...] formizm piętno odrębności, która górowała nad jego eklektycznymi składnikami”⁷³. Podobnie utworzona w 1922 r. grupa „Rytm” miała w swym gronie artystów pozostających pod tym samym wpływem. Wymienić należy spośród nich zwłaszcza Władysława Skoczylasa (1883-1934) i jego „podhalańskie” drzeworyty oraz Zofię Stryjeńską (1894-1976), najbardziej znaną właśnie ze swoich rysunków o tematyce ludowej⁷⁴.

Szczególnie w ostatnich latach oryginalna twórczość ludowa przeżywa swoisty renesans, nie mówiąc już o produkcji stylizowanej na ludową. W jej nurcie autentycznym działają obecnie liczni świątkarze i malarki obrazów na szkle, od strony naukowej zajmują się tą twórczością katedry etnografii na wyższych uczelniach oraz liczne muzea etnograficzne, a trzeba też dodać, że wkroczyła już ona nawet do wnętrz kościołów. Tak na przykład w 1955 r. ludowe malarki z Zalipia wykonały polichromię w kościele w Rzepienniku

⁷⁰ J. Burszta, *Chłopskie źródła kultury*, Warszawa 1981, s. 156-157.

⁷¹ A. Kunczyńska-Tracka, *Malarstwo ludowe kręgu częstochowskiego*, Wrocław 1978, s. 52 i n.

⁷² T a ż, *Malarze ludowi z Gidel*, „Polska Sztuka Ludowa”, 19 (1965) z. 2, s. 79.

⁷³ T. Dobrowolski, *Malarstwo*, w: *Historia sztuki polskiej*, wyd. 2, t. 3, Kraków 1965, s. 375; t e n ż e, *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, wyd. 3, Wrocław 1989, s. 276 i n.

⁷⁴ Tamże, s. 302.

Strzyżewskim, a kilka lat później w samym Zalipiu, zaś w kościele w Paszynie koło Nowego Sącza znalazły miejsce wykonywane przez tamtejsze malarki obrazy malowane na szkle.

W tarnowskim Muzeum Diecezjalnym sztuka ludowa znalazła się w sąsiedztwie tak renomowanych dzieł, jak zabytki małopolskiej plastyki średnio-wiecznej, gotyckiej od XV w., i nowożytniej, aż po XIX w.; następnie tkaniny i hafty czy wreszcie malarstwo okresu Młodej Polski. Podkreślono w ten sposób, że obecność sztuki ludowej jest konieczna dla zobrazowania problematyki kultury artystycznej i zarazem religijnej w obydwóch jej nurtach – profesjonalnym i niekonwencjonalnym. Wydaje się również, że eksponowanie tych dwóch nurtów razem, w bezpośrednim sąsiedztwie i w ramach tego samego zbioru muzealnego, jest swego rodzaju osiągnięciem muzealniczym i formą oddziaływania na widza. Podkreśla bowiem, i to w sposób niejako „naoczny”, ową **pełnię i jedność** kultury artystycznej. Można by tę postawę nazwać humanistyczną, gdyż eksponując przedmioty dostrzega człowieka. Wysuwa go nawet na plan pierwszy. Człowiekiem tym jest twórca owych dzieł oraz jego pojęcia i poglądy estetyczne.

2. W służbie diecezji

Oprócz zwykłych form działalności muzealniczej, Tarnowskie Muzeum Diecezjalne wytworzyło w ciągu długiego swego istnienia własny model aktywnej obecności w życiu lokalnego środowiska kościelnego, czyli diecezji, wywierając na tym terenie widoczny wpływ na bieg spraw związanych ze sztuką sakralną i opieką nad zabytkami. Wiąże się to z wieloraką funkcją dyrektora tegoż Muzeum, a także ze znaczeniem, jakie ma dla duchowieństwa muzealna pracownia konserwatorska. Ten rodzaj działalności muzealniczej wyraża się przede wszystkim w przekazywaniu alumnom Seminarium i duchowieństwu wiedzy o sztuce, ma także udział w kurialnej administracji diecezjalnej i obejmuje również swym zasięgiem wszystkie parafie i kościoły w diecezji.

a) W Seminarium Duchownym

Spośród sześciu dotychczasowych dyrektorów tarnowskiego Muzeum Diecezjalnego czterech było równocześnie wykładowcami historii sztuki kościelnej i zagadnień dotyczących opieki nad zabytkami w miejscowym Instytucie Teologicznym. Byli to: ks. Franciszek Leśniak, ks. Stanisław Bulanda, ks. Władysław Smoleń, oraz aktualny dyrektor, który funkcję wykładowcy tych przedmiotów pełni od 1968 r.

Wykłady z historii sztuki kościelnej odbywają się na kursie trzecim, przez dwa semestry po jednej godzinie tygodniowo, co wynosi w sumie ponad 25 godzin wykładowych. Zajęcia prowadzi się metodą ćwiczeń. Ks. Leśniak, za którego czasów Muzeum mieściło się w budynku Seminarium Duchownego,

prowadził te zajęcia wprost przy eksponatach. Ks. Bulanda przynosił na wykłady zabytki malarstwa, rzeźby lub złotnictwa, względnie posługiwał się też ilustracjami z książek, wyświetlanymi za pomocą epidiaskopu. Ks. Smoleń poprzestawał w większości na wykładzie, a jedynie dla zilustrowania wybranych zagadnień prowadził słuchaczy do Muzeum, przeniesionym wtedy do „Domów za Katedrą”. Obecnie studenci dysponują tekstem każdego wykładu, zaś w czasie zajęć prowadzący je skupia uwagę przede wszystkim na analizie formy i treści dzieł sztuki, ilustrując te zagadnienia przeźrocami.

Oprócz tego odbywają się ćwiczenia z zakresu gotyckiej architektury oraz rzeźby i malarstwa tego okresu, w katedrze tarnowskiej i w Muzeum Diecezjalnym. W katedrze również mają miejsce zajęcia na temat rzeźby renesansowej i manierystycznej, przy znakomitych pomnikach nagrobnych rodów Tarnowskich i Ostrogskich. Dla utrwalenia zdobytej wiedzy urządza się pod koniec każdego takiego kursu wycieczkę zabytkoznawczą do Krakowa, gdzie ma miejsce egzamin przy zabytkach w tamtejszych kościołach oraz w wybranym muzeum. Zwykle też w programie bywa wizyta w pracowni artysty malarza lub rzeźbiarza, względnie w zakładzie witrażowniczym.

Zwyczajem przyjętym w Instytucie każdy z wykładowców prowadzi również seminarium naukowe ze swojego przedmiotu. Podobnie jest z historią sztuki kościelnej. Corocznie zgłasza się na to seminarium dwóch lub trzech kandydatów. W ciągu czterech lat biorą oni udział w cotygodniowych dodatkowych zajęciach z tej dziedziny i przygotowują prace dyplomowe, na podstawie których uzyskują następnie stopień magistra teologii w Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie, gdyż do tej uczelni jest agregowany Tarnowski Instytut Teologiczny.

Podobnie rzecz się przedstawia z drugim wykładanym przez dyrektora Muzeum przedmiotem. Oficjalnie nazywa się to „konserwacją dzieł sztuki”, a dotyczy problematyki szeroko pojętej ochrony zabytków kościelnych. Zajęcia odbywają się na ostatnim, czyli szóstym kursie, w wymiarze jednej godziny tygodniowo przez dwa semestry. Tematyka obejmuje zagadnienia związane z pojęciem dóbr kultury, ich ochrony prawnej i konserwatorskiej, zarówno w zakresie zabytkowych budynków, jak i przedmiotów ruchomych, z położeniem akcentu na wymogi właściwie pojętej opieki nad tymi zabytkami. Ma to szczególnie doniosłe znaczenie, ponieważ Instytut przygotowuje przyszłych użytkowników i opiekunów zabytkowych kościołów.

W programie przedstawionych zajęć mieszczą się również ćwiczenia w muzealnej pracowni konserwatorskiej. Studenci zapoznają się tam z tokiem postępowania konserwatorskiego przy zabytkach „ruchomych”, mianowicie rzeźby, malarstwa tablicowego i olejnego na płótnie, również tkanin i haftów oraz zabytków złotnictwa. Zajęcia te prowadzi pracujące w Muzeum Diecezjalnym dwie artystki konserwatorki dzieł sztuki, a także proszony w tym celu artysta metaloplastyk.

Podobnie jak w wypadku historii sztuki, także i ten przedmiot ma w swoim programie wycieczkę zabytkoznawczą, zwaną „objazdem konserwatorskim” – tym razem do wybranych kościołów na terenie diecezji. Wycieczka odbywa się na zakończenie kursu, trwa półtora dnia i obejmuje tak ważne dla ochrony zabytków miejscowości, jak na przykład Czychów, Tropie, Stary i Nowy Sącz, Limanowa, Biecz, Grybów, drewniane kościoły w Binarowej, Sękowej i Szalowej, także cerkwie, łącznie z napotykanymi na trasie przykładami współczesnej architektury sakralnej. W programie takiej wizyty bywa najpierw ukazanie wartości zabytkowych danego kościoła, następnie dyskusja na temat stanu zachowania budynku i poszczególnych przedmiotów oraz ich zabezpieczenia. Biorą w tym udział również proboszczowie, którzy dzielą się swymi problemami związanymi z troską o powierzone im dobra kultury religijnej. Wycieczka odbywa się corocznie, począwszy od 1972 roku⁷⁵.

b) W Kurii Diecezjalnej

Działalność tarnowskiego Muzeum w zakresie administracji diecezjalnej wyraża się w kurialnej pracy jej dyrektora. Pełni on tutaj dwie funkcje: przewodniczącego Komisji Sztuki Kościelnej oraz Diecezjalnego Konserwatora Zabytków.

Komisja Sztuki Kościelnej ma w Tarnowie długą tradycję. Pierwsza wzmianka o istnieniu tutaj specjalnego referatu kurialnego, zajmującego się sprawami sztuki kościelnej na terenie diecezji, znajduje się w „Schematyzmie” z 1927 roku⁷⁶. Podano tam, że wśród komisji kurialnych znajduje się również „Commissio Artistica et Architectonica”, jej przewodniczącym jest biskup ordynariusz, zaś członkami: ks. dr Józef Bąba, ks. dr Stanisław Bulanda oraz panowie – Jan baron Konopka i dr Tadeusz Szydłowski. Było to zaledwie dwa lata po zawartym w 1925 r. konkordacie między rządem II Rzeczypospolitej i Stolicą Apostolską, który w artykule XIV postanawiał, że – „W każdej diecezji utworzona będzie komisja mianowana przez Biskupa w porozumieniu z właściwym ministrem, dla ochrony w kościołach i lokalach kościelnych starożytności, dzieł sztuki, dokumentów archiwalnych i rękopisów, posiadających wartość historyczną lub artystyczną”⁷⁷.

⁷⁵ Por. Archiwum Muzeum Diecezji Tarnowskiej (dalej cyt. AMDT),teczka: *Dokumentacja objazdów konserwatorskich z alumnami VI kursu Seminarium Duchownego w Tarnowie*. Autor urządzając te wycieczki, korzysta z doświadczeń podobnych wycieczek naukowych, w których brał udział jako student Instytutu Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, urządzanych wtedy, czyli w latach 1962-1967, przez profesora dra Jerzego Szablowskiego, docenta, później profesora dra Józefa Lepiarczyka oraz obecnego profesora dra hab. Jana Samka.

⁷⁶ *Schematismus Universi Venerabilis Cleri Saecularis et Regularis Diocesis Tarnoviensis pro Anno Domini 1927*, s. 15.

⁷⁷ *Konkordat zawarty pomiędzy Stolicą Apostolską a Rzeczpospolitą Polską, podpisany w Rzymie dnia 10 lutego 1925 r.*, Lwów 1925, s. 12.

Kiedy w 1936 r. dotychczasowy „Schematismus” zaczął wychodzić w języku polskim, wówczas komisja otrzymała nazwę – „Komisja Artystyczna i Budowlana”⁷⁸. W międzyczasie zaszła również zmiana w jej składzie. Od 1932 r. w miejsce Tadeusza Szydłowskiego przyszedł dr Bogdan Treter, który pracował w niej do 1940 r., z krótką przerwą w 1938 r., kiedy w skład Komisji wchodził zamiast niego dr Eugeniusz Romer. Wspomniany Jan baron Konopka był jej członkiem bez przerwy aż do 1940 r., czyli w sumie 13 lat. Nazwisko ks. Bąby powtarza się w jej składzie do 1936 r., czyli że był jej członkiem do śmierci (10 VI 1936).

Okupacja niemiecka nie przerwała tej działalności. W 1941 r. Komisja zmieniła nazwę na „Artystyczno-Konserwatorską”, jednakże nie wiadomo, kto poza ks. Bulandą był jej członkiem. *Rocznik Diecezji Tarnowskiej na rok 1941* informuje bowiem, że – „J. E. Najprzew. Ks. Biskup zwołuje ją w sprawach ważniejszych, przy współudziale Konserwatora Państwowego. Delegat Kurii d/s artystyczno-konserwatorskich (Stat. Syn.179): Najprzew. Ks. Prałat Dr Stanisław Bulanda”⁷⁹. Identyczna notatka powtarza się w latach następujących: 1942 (s. 14) i 1943 (s. 14).

W 1943 r. ks. Bulanda objął rządy diecezji jako wikariusz kapitulny, jednakże nadal osobiście kierował sprawami sztuki zarówno w Muzeum Diecezjalnym, jak i w Kurii Biskupiej. Kolejne dwa wydane drukiem *Roczniki*, to jest z 1944 i 1946 r. podają pod hasłem: Komisja Artystyczno-Konserwatorska, że – „Referent Kurialny załatwia bieżące sprawy artystyczno-konserwatorskie. Do załatwienia ważniejszych spraw zwołuje Ordynariusz diecezji specjalną Komisję”⁸⁰.

Mimo przekazania w 1946 r. rządów diecezją nowemu biskupowi Janowi Stepie (1946-1959), pozostał ks. Bulanda nadal przewodniczącym interesującej nas Komisji⁸¹, jednakże po jego śmierci w 1949 r. przewodnictwo to przeszło znów w ręce biskupa ordynariusza. Komisja liczyła wówczas trzech członków, lecz faktycznie jej obowiązki pełnił tylko ks. Władysław Smoleń, ówczesny dyrektor Muzeum Diecezjalnego, zaś dwa miejsca wakowały⁸². Stan ten trwał aż do śmierci biskupa Stepy w 1959 r.

⁷⁸ *Rocznik Diecezji Tarnowskiej na rok 1936*, s. 18.

⁷⁹ Zob. tamże, s. 14.

⁸⁰ *Rocznik Diecezji Tarnowskiej na rok 1944*, s. 13; *Rocznik Diecezji Tarnowskiej na rok 1946*, s. 16.

⁸¹ *Rocznik Diecezji Tarnowskiej na rok 1948*, s. 21 („Komisja Artystyczno-Konserwatorska: Przewodniczący – Ks. Inf. Dr Stanisław Bulanda”).

⁸² *Rocznik Diecezji Tarnowskiej na rok 1950*, s. 23 („Komisja Artystyczno-Konserwatorska: Przewodniczący – J. E. Ks. Bp Ordynariusz, członkowie: Ks. Dr Władysław Smoleń, 2. Vacat, 3. Vacat”).

Nowy rozdział w historii Komisji rozpoczął się w roku następnym, w 1960, kiedy biskup Karol Pękała, kierujący wtedy diecezją jako wikariusz kapitulny, reaktywował jej działalność w nowym składzie. Oprócz ks. Smolenia jako przewodniczącego, weszli w jej skład następujący członkowie: ks. Władysław Bochenek – profesor filozofii w Seminarium Duchownym, esteta i budowniczy kościoła w Rzepienniku Strzyżewskim, ks. Stanisław Nowak – artysta malarz, ks. Władysław Świder – malarz amator, inż. Wincenty Ścigalski – architekt, Józef Szuszkiewicz – artysta malarz i dyrektor Liceum Sztuk Plastycznych w Tarnowie. Pierwsze swoje posiedzenie w tym nowym składzie odbyła Komisja dnia 22 kwietnia 1960 r. W protokole zanotowano wówczas, że – „Praca Komisji w pewnym sensie będzie pionierską, pracując według przyjętej w Polsce zasady, że muzea diecezjalne i zakonne powinny być ośrodkami nie tylko sztuki dawnej, ale i współczesnej. Komisja Diecezjalna Artystyczno-Konserwatorska jest najwyższym diecezjalnym czynnikiem opiniotwórczym, a muzeum będzie organem wykonawczym wszystkich zaleceń Komisji”⁸³.

W tej formie i w tym zakresie Komisja działa do chwili obecnej. Od promulgacji statutów IV Synodu Diecezji Tarnowskiej w 1986 r. otrzymała oficjalnie nazwę „Komisji Sztuki Kościelnej”, zgodnie zresztą z postanowieniami Soboru Watykańskiego II⁸⁴. Zmieniał się także jej skład. Obecnie prócz przewodniczącego, którym jest, jak już wspomniano, dyrektor Muzeum Diecezjalnego – autor niniejszej pracy, liczy siedmiu członków, w tym jednego architekta i jednego artystę plastyka. Zbiera się na posiedzenia w biurze dyrektora Muzeum Diecezjalnego przeciętnie raz w miesiącu lub częściej, gdy zachodzi potrzeba, a nadto odbywa też sesje wyjazdowe w parafiach na terenie diecezji.

Przedmiotem jej obrad bywają zarówno sprawy związane z budową nowych kościołów i urządzeniem ich wnętrz, jak również dotyczące ochrony zabytków kościelnych. Rola przewodniczącego tej Komisji jest we wszystkich tych wypadkach bardzo odpowiedzialna. Wprawdzie jest to gremium wieloosobowe, jednakże przewodniczący – będąc równocześnie referentem Kurii Diecezjalnej w tej dziedzinie – ma w wielu sprawach głos decydujący. Udziela bowiem wcześniej konsultacji artystom i księżom inwestorom, przyjmując ich w biurze jako strony, oraz na miejscu – w pracowniach artystów i w parafiach. Z tego względu ma dobre rozpoznanie stanu faktycznego. W oparciu o nie, oraz o fachową wiedzę z zakresu historii sztuki i estetyki, a także zasad konserwatorstwa, może w czasie obrad, w trakcie omawiania projektów inwestycji,

⁸³ AMDT, Protokoły z posiedzeń Diecezjalnej Komisji Artystyczno-Konserwatorskiej w Tarnowie od roku 1960, rkp., s. 1.

⁸⁴ *Konstytucja o Świętej Liturgii*, nr 126, w: *Sobór Watykański II. Konstytucje, Dekrety, Deklaracje*, Poznań 1968.

właściwie naświetlać te zagadnienia. On także nadaje później uchwałom ich brzmienie, redagując na piśmie związane z nimi decyzje Kurii Diecezjalnej.

Poza tym – ściśle już w dziedzinie ochrony zabytków – przewodniczący Komisji, jako Diecezjalny Konserwator Zabytków – współpracuje z Wojewódzkimi Konserwatorami Zabytków we wszystkich województwach, na terenie których znajdują się parafie diecezji tarnowskiej. Do dnia 25 marca 1992 r., kiedy miała miejsce reorganizacja struktur diecezjalnych w Polsce, było tych województw sześć: krakowskie, krośnieńskie, nowosądeckie, rzeszowskie, tarnobrzeskie i tarnowskie. Obecnie pozostały cztery – bez krośnieńskiego i tarnobrzeskiego. W województwie tarnowskim jest poza tym członkiem Wojewódzkiej Rady Konserwatorskiej.

Do dziedziny kurialnej pracy dyrektora Muzeum Diecezjalnego należą także urzędowe wystąpienia na kongregacjach duchowieństwa, w formie wygłaszania komunikatów i rozporządzeń, wchodzących w skład ustawodawstwa diecezjalnego, dotyczącego spraw sztuki. Skoro mowa o ustawodawstwie to trzeba dodać – o czym już wspomniano – że właśnie kolejni dyrektorzy tegoż Muzeum byli autorami odnośnych statutów synodalnych diecezji tarnowskiej – od pierwszego synodu w 1928 r. aż do ostatniego, czyli czwartego w latach 1982-1986. Miały one zawsze i mają obecnie wpływ na kształtowanie się wrażliwości estetycznej miejscowego duchowieństwa, a także na utrwalanie się w diecezji świadomości o potrzebie ochrony dóbr kultury w ogóle, a szczególnie na terenie własnych parafii.

c) W parafiach i kościołach

Cała działalność Tarnowskiego Muzeum Diecezjalnego, zarówno „wewnątrzmuzealna”, dotycząca samych zbiorów i eksponatów, jak i „pozamuzealna”, jest wyrazem szeroko pojętej troski o dobra kultury na terenie diecezji, czyli w parafiach i kościołach. Już sam fakt istnienia w diecezji takiego Muzeum posiada wzorcowe znaczenie dla księży, odpowiedzialnych za te sprawy w parafiach. Istotną rolę w tym względzie odgrywa również kształcenie alumnów w znajomości zagadnień z tej dziedziny. W ciągu ostatniego tylko ćwierćwiecza słuchało wykładów obecnego dyrektora tegoż Muzeum około 900 alumnów tarnowskiego Seminarium Duchownego. Obecnie – pracując w parafiach jako proboszczowie i wikariusze – korzystają oni ze zdobytej w ten sposób wiedzy. Dość powiedzieć, że 16 z nich ma w tej chwili pod opieką tak bardzo dziś zagrożone kościoły i cerkwie drewniane⁸⁵. Przeprowadzają remonty tych świątyń i utrzymują je wzorowo, a trzech spośród nich dokonało nawet tak specyficznych zadań, jakimi są transfery zabytkowych kościołów drewnia-

⁸⁵ Są to księża w następujących parafiach: Chomranice, Czeramna, Dobrków, Grywałd, Iwkowa, Królowa Górna, Krzyżanowice, Łososina Górna, Ochotnica Dolna, Pogwizdów, Pustynia, Rzepiennik Biskupi, Rzochów, Sobolów, Tabaszowa i Tylmanowa.

nych. Dwa z tych kościołów otrzymały na nowym miejscu funkcję kościołów parafialnych. Są to: przeniesiony w latach 1979-1980 kościół z Cmolasu do Poręb Dymarskich (obecnie diecezja rzeszowska)⁸⁶ oraz kościół z Tęgoborza przeniesiony do sąsiedniej Tabaszowej w latach 1980-1982. Trzeci to dawny kościół parafialny w Pustyni koło Dębicy, który po transferze na miejscowy cmentarz grzebalny otrzymał funkcję kościoła pogrzebowego⁸⁷. Prawdą jest, że wszystkie takie remonty i transfery dokonują się pod urzędowym i fachowym nadzorem konserwatorskim, jednakże rola proboszcza, który organizuje pracę na miejscu i stwarza w parafii życzliwą atmosferę wokół tego rodzaju przedsięwzięcia, jest w każdym wypadku czynnikiem niezwykle ważnym.

Oczywiście w kwestii ochrony dóbr kultury w parafiach, chodzi nie tylko o kościoły drewniane czy murowane, lecz w ogóle o ustawiczną troskę o każdy tego rodzaju zabytek. Obecnie Muzeum Diecezjalne we współpracy z Państwową Służbą Ochrony Zabytków w województwach diecezji tarnowskiej pośredniczy w akcji zaopatrywania się Urzędów Parafialnych w karty inwentaryzacyjne zabytków ruchomych z własnego terenu, fachowo opracowane, zaś przy udziale Wojewódzkich Komend Straży Pożarnych oraz Policji organizuje specjalne lustracje kościołów pod względem ich zabezpieczenia przed pożarem i włamaniem.

Wspominano już o różnych formach zabezpieczenia zabytków ruchomych na miejscu, w terenie. Także i o tym, że jedną z tych form jest zakładanie muzeów parafialnych, jako placówek podległych Muzeum Diecezjalnemu. Na terenie diecezji tarnowskiej jest takich muzeów czternaście⁸⁸. Angażują one miejscowych proboszczów do zadań w dziedzinie ochrony zabytków, a u parafian wzmagają świadomość doniosłości tego rodzaju działania.

Pozostaje dodać, że i muzealna Pracownia Konserwatorska odgrywa bardzo dużą rolę w dziedzinie ochrony dóbr kultury w parafiach całej diecezji. Nie tylko przez dokonywanie konserwacji zabytkowych przedmiotów. W równej mierze dzieje się to dzięki fachowym konsultacjom, które uzyskują tutaj księża opiekujący się zabytkami. W ciągu długich lat istnienia i działalności tej Pracowni wytworzył się wśród duchowieństwa stały nawyk korzystania tamże z tego rodzaju usług. Księża nawiązują ów kontakt z Pracownią Konserwatorską już w czasie ćwiczeń z tej dziedziny, jakie odbywają tu w czasie studiów

⁸⁶ M. Kornecki, *Drewniany kościół ŚŚ. Wojciecha i Stanisława w Cmolasie i jego przeniesienie do Poręb Dymarskich*, „Currenda”, 138 (1988) nr 7-9, s. 334-342; W. Szczepak, *Poręby Dymarskie mają nowy kościół*, „Currenda”, 130 (1980) nr 10-12, s. 338-345.

⁸⁷ Tenże, *Przeniesienie drewnianego kościoła w Pustyni koło Dębicy*, „Currenda”, 139 (1989) nr 4-6, s. 209-215.

⁸⁸ Są to muzea w następujących parafiach: Bobowa, Dobra, Grybów, Iwkowa, Krynica Zdrój, Limanowa, Odporyszów, Paszyn, Rzepiennik Strzyżewski, Stary Sącz – w klasztorze PP. Klarysek, Szczawa, Szczyrzyc, Tropie i Złota.

seminaryjnych. Zetknąwszy się później z problemami ochrony zabytków w pracy parafialnej, wykazują duży stopień wrażliwości na te problemy. Zgłaszają w Pracowni dostrzeżone zagrożenia i otrzymują wskazówki dla skutecznego im przeciwdziałania.

Wszystko to razem sprawia, że diecezja tarnowska cieszy się dobrą opinią u Władz Konserwatorskich w Polsce.

DAS DIÖZESANMUSEUM IN TARNÓW UND DIE ZIELE UND AUFGABEN DES KIRCHLICHEN MUSEUMSWESENS

ZUSAMMENFASSUNG

Der Verfasser behandelt im vorliegenden Artikel die Ziele und Aufgaben, die die kirchlichen Museen zu erfüllen haben, am Beispiel des Diözesanmuseums in Tarnów. Er stellt fest, daß sich „die Ziele und Aufgaben der kirchlichen Museen nicht von denen der anderen Museen unterscheiden. Sowohl hier als auch dort geht es immer um den Schutz von Kulturgütern und um ihre Verbreitung. Unterschiede entstehen erst, wenn vom thematischen Bereich des Interesses sowie von der Interpretation der einzelnen Probleme im Verlauf der Erklärung die Rede ist“. Die Ziele und Aufgaben sind also im Prinzip dieselben, mit dem einzigen Unterschied, daß sie im kirchlichen Museum weiter und tiefer reichen.

So schützt das kirchliche Museum neben den großen Kunstwerken auch solche von geringerer Bedeutung, die dennoch für die Kultur des entsprechenden Gebietes – die Diözese, die Pfarrei oder das Kloster – wichtig sind. Es sammelt lokale Erinnerungsstücke des religiösen Lebens. Bei der Erklärung weist es auf die Zusammenhänge von Religion und Kultur hin: es zeigt die Kulturdenkmäler auf dem Hintergrund der Spiritualität, unterstreicht ihre bleibende Aktualität und würdigt die Bedeutung des Mäzenatentums der Kirche. Neben der Information über das Kunstwerk betritt es also das Gebiet seiner Interpretation.

Ausdruck dessen ist die Museumsausstellung und die Art ihrer Zugänglichmachung, am besten mit Hilfe des „lebendigen Wortes“, das dann die Bedeutung eines Zeugnisses gewinnt. Wenn das kirchliche Museum sein Wirken noch mit dem Lauf der Ereignisse in Zusammenhang bringt, die das Leben der eigenen, lokalen Gemeinschaft betreffen, wird es zu einer „offenen“ und für das gegebene Milieu notwendigen Einrichtung.

Das Diözesanmuseum von Tarnów ist das älteste aller kirchlichen Museen in Polen. Es wurde 1888 gegründet, um alle diese Aufgaben zu erfüllen. In seinen Sammlungen besitzt es für die Geschichte der polnischen Kultur sehr wichtige Kulturdenkmäler der gotischen Malerei und Skulptur aus dem Gebiet von Kleinpolen, darüber hinaus eine umfangreiche Sammlung von Stoffen und kirchlichen Stickereiarbeiten seit Beginn des 16. Jahrhunderts sowie verschiedene Werke der Volkskunst, darunter auch eine europäische Sammlung volkstümlicher Glasmalerei. Dadurch ist es von großer Bedeutung für das polnische Museumswesen überhaupt. Diese Sammlungen sind für wissenschaftliche Untersuchungen geöffnet, darüber

hinaus täglich für Besucher, besonders für die Schuljugend, die hier unter Leitung des Museumsdirektors über die künstlerische Kultur des polnischen Mittelalters unterrichtet wird. Auf diese Weise dient es auch der Diözese: es führt die Alumni des Priesterseminars in die Fragen der Kenntnis und des Schutzes der Kulturdenkmäler ein und übernimmt darüber hinaus die Fürsorge für die Kulturgüter in den einzelnen Pfarreien und Kirchen.

Aus dem Polnischen übersetzt von Herbert Ulrich