

## MUZEUM DIECEZJALNE — WSPÓLNOTA DZIEŁ I LUDZI

Tematem Sesji, która nas tu dzisiaj zgromadziła, są „aktualne problemy muzealnictwa kościelnego”. Wystąpienie moje będzie miało jednak poniekąd historyczny charakter. Chcę bowiem, opierając się na doświadczeniach Warszawskiego Muzeum Archidiecezjalnego, które mam zaszczyt tu reprezentować, zrelacjonować proces formowania i praktycznego urzeczywistniania nowej, odbiegającej od tradycyjnych ujęć, koncepcji funkcjonowania muzeum diecezjalnego. Proces ten jest już zakorzeniony w historii. Jego zręby zbudowano już przed pięciu — sześciu laty, na początku pracy Warszawskiego Muzeum. Równocześnie przecież jest to proces niezakończony, trwający po dziś dzień, nasycony aktualnymi problemami.

Zdaję sobie sprawę z tego, że zewnętrzne formy naszej pracy są zapewne Wielbnyim Księżom znane, choćby z racji wizyt składanych w naszym Muzeum. Niektóre obszary zainteresowań, podjęte swego czasu przez Warszawskie Muzeum, znalazły się dziś w polu widzenia również innych muzeów kościelnych. Dlatego też większy nacisk chciałbym położyć na zrelacjonowanie zewnętrznych uwarunkowań, które wpłynęły na przyjęcie przez nasze Muzeum takiej, a nie innej, koncepcji pracy oraz na przedstawienie pewnych głębszych zasad — wymykających się być może uwadze z zewnątrz — dotyczących funkcjonowania naszego Muzeum, sposobu organizowania jego zbiorów, realizowania w jego obrębie duszpasterskiej misji Kościoła.

Wzorcowy Statut Muzeum Diecezjalnego uchwalony przez Konferencję Episkopatu Polski w dniu 18 listopada 1976 roku stwierdza, że celem i zadaniem Muzeum Diecezjalnego jest głównie przechowywanie zabytków wycofanych z kultu Bożego oraz pamiątek życia i kultury religijnej danego terytorium kościelnego.

Takie ujęcie celów i zadań Muzeum Diecezjalnego, jeśli je porównać z celami i zadaniami przyświecającymi muzeom państwowym i społecznym, stanowi o jego odrębności i nie dającej się porównać z tamtymi instytucjami specyfice. W tamtych muzeach gromadzi się różnorodne materialne przejawy twórczej: artystycznej i technicznej aktywności człowieka. W Muzeum Diecezjalnym znajdują się zaś dzieła „będące wyrazem — przywołajmy zapis ze wspomnianego wyżej wzorcowego Statutu — najszlachetniejszych zajęć ducha ludzkiego” tworzone bezpośrednio na chwałę Bożą, służące szeroko rozumianym potrzebom kultu Bożego. Taki charakter zbiorów nadaje przestrzeni muzealnej święty, sakralny wymiar. A Muzeum Diecezjalne staje się miejscem, w którym Bóg przemawia do zwiedzającego muzealną ekspozycję człowieka poprzez dzieła sztuki i stworzone na Jego chwałę lub pomocne tej chwały wyrażaniu.

Jeśli taki — poważny i głęboki — jest sens istnienia Muzeum Diecezjalnego to przecież, skoro się uważnie rozejrzemy wokół, musimy spostrzec, że dotychczasowe, tradycyjnie pojmowane muzealnictwo kościelne, pozostawiało często poza nawiasem swych statutowych zainteresowań rozległe obszary artystycznej działalności człowieka, której siłą motoryczną były i są jego przeżycia i przemyslenia religijne.

Zaniepokoić może nas również to, że dotychczas Muzeum Diecezjalne głównie swoją uwagę kierowało przede wszystkim na dzieła sztuki powstałe w szeroko pojętej przestrzeni kościelnej, często zapominając, że dzieła sławiące Boga mogą powstawać i powstają poza tą przestrzenią, choćby w pracowniach współczesnego artysty, gdzie tworzone są nie z racji zamówienia kościelnego mecenasa — choć i tak się zdarza — ale z autentycznej religijnej potrzeby.

Jeśli tak jest, czy Muzeum Diecezjalne nie powinno wyjść naprzeciw takim artystom, stać się dla nich nie tylko instytucjonalnym, ale i duszpasterskim oparciem, pracować nad ich formacją duchową, tworzyć klimat, w którym będzie się umacniała ich wiara, pogłębiał chrześcijański wymiar ich twórczości?

Idąc dalej: czy Muzeum Diecezjalne — szczególnie funkcjonujące w dużych ośrodkach kulturotwórczych — powinno swoją aktywność ograniczać jedynie do gromadzenia zabytków sztuki sakralnej i materialnych pamiątek życia religijnego, a nie próbować być miejscem, gdzie problematyka religijna mogłaby się manifestować również w żywym słowie poetyckim, koncercie, przedstawieniu teatralnym, problemowej dyskusji intelektualnej?

Czy zatem nie należałoby na nowo rozważyć dotychczasowy sposób określania celu i zadań muzealnictwa kościelnego, jego roli w życiu diecezji, starać się, aby swoją tradycyjną rolę szacownej zbiornicy świętych pamiątek wzbogaciło o nowy, dynamiczny aspekt, stając się również centrum artystycznej, podejmującej problematykę swego czasu, działalności diecezji?

Warszawskie Muzeum Archidiecezjalne już u zarania swego funkcjonowania dostrzegało te problemy. Odpowiedziało na nie swym konkretnym działaniem:

— obejmując swym kolekcjonerskim programem szerokie obszary współczesnej twórczości plastycznej, nie związanej bezpośrednio z mecenatem kościelnym;

— stwarzając w obrębie Muzeum możliwości ekspresji różnorodnych rodzajów twórczości artystycznej i intelektualnej (koncerty aktorskie, muzyczne, teatr, sesje dyskusyjne);

— realizując program działań duszpasterskich skierowanych w stronę współpracujących z Muzeum elit twórczych i artystycznych oraz grona przyjaznych mu ludzi.

Krytyczna refleksja nad dotychczasowymi sposobami działania Muzeum Diecezjalnego i wynikała z niej próba zbudowania przez Warszawskie Muzeum Diecezjalne nowych sposobów pracy nie narodziła się, rzecz jasna, samoistnie. Złożyło się na nią szereg przyczyn. Wypunktujmy je w skrócie:

I. Sobór Watykański II wniósł w życie Kościoła ożywcze tchnienie Zielonych Świątek. Soborowa Konstytucja „O Kościele w świecie współ-

czesnym" rozpoczęła trwający do dziś, pogłębiany przez nauczanie kolejnych Papieży, twórczy dialog Kościoła ze współczesnym światem. Dialog również o sprawach kultury, twórczości artystycznej, jej wielkim znaczeniu dla życia Kościoła. „Trzeba zatem dokładać starań — przypomnijmy fragment Soborowej Konstytucji Duszpasterskiej „O Kościele w świecie współczesnym” — żeby uprawiający tę umiejętność, tj. literaturę i sztukę, czuli, iż są uznawani przez Kościół w swych przedsięwzięciach i żeby ułatwiali, korzystając z uporządkowanej wolności, kontakty ze społecznością chrześcijańską. Powinny również znaleźć uznanie Kościoła nowe formy sztuki, odpowiadające ludziom współczesnym stosownie do właściwości naturalnych różnych narodów i krajów. Niech doznają one przyjęcia w świątyniach, jeśli podnoszą umysł ku Bogu...”

II. „Znaki czasu” potwierdzały sensowność zaprosin ludzi sztuki do świętej przestrzeni Kościoła. Kryzys ideologii materialistycznych, zarówno w ich wydaniu ideologicznym, jak i konsumpcyjnym stał się również kryzysem związanej z nimi sztuki awangardowej opartej na formalizmie, propagującej mity cywilizacyjnego postępu, urzeczowionej, laickiej. Sztuka poczęła odzyskiwać swój sakralny i eschatologiczny wymiar, w polu swego widzenia stawiać problemy etycznych wartości i moralnej wrażliwości, śledzić dramaty życia, pytać o jego sens, wracać do człowieka traktowanego jako Osoba. Był to proces dostrzegany w ostatnich dziesięcioleciach w szerokiej geograficznej skali — na Wschodzie i na Zachodzie.

III. Również w Polsce lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte przyniosły zasadniczy przełom w dziedzinie sztuki. Namiętności awangardowych formalizmów, jałowość duchowa sztuki okresu budowania „drugiej Polski” stały się nagle czymś śmiesznym i małym wobec wielkich poruszeń świadomości społecznej, jakie przyniosły te lata ujawnionych konfliktów, dramatów sumień. Znaczą ten okres daty wyboru polskiego Papieża, wielka katecheza Narodu w czasie papieskiej Pielgrzymki do Ojczyzny w czerwcu 79 roku, Sierpień 1980 i burzliwe wydarzenia następnych kilkunastu miesięcy — nie mający precedensu w powojennej historii Polski okres samorozpoznawania się społeczeństwa polskiego.

Nowa rzeczywistość wciągnęła — co rozumiały — w orbitę swych dramatów i nadziei obszary sztuki, przemodelowała je, wykreślając nowe linie wartości, zainteresowań, problemów. W sferze jej zewnętrznych manifestacji charakterystycznym zjawiskiem stał się postępujący kryzys ludzi sztuki do pozostającego na usługach ideologii państwowego mecenatu z jego dystrybucyjnym charakterem, mnożącym system zakazów i nakazów. Wyraził się on w podejmowaniu działań zmierzających do zbudowania autonomicznego systemu obiegu wartości kulturalnych. Erozja dotychczasowego modelu funkcjonowania kultury była również jedną z przyczyn rozłożonego w czasie i przebiegającego z różnym natężeniem procesu zbliżania się ludzi kultury do Kościoła i odnajdywania w jego obszarze twórczych wartości. „Może Was, Najmilsi, nieco niepokoić, że stajecie przed ołtarzami, by powiedzieć to, czego wasze serce pragnie. Wiedźcie, że to jest Wasze miejsce. Wystarczy tu miejsca i dla Was i dla kapłanów” — mówił kardynał Stefan Wyszyński już w 1977 roku do twórców biorących udział w Tygodniu Kultury Chrześcijańskiej. Przychodzili twórcy do Kościoła z różnych stron, niekiedy z bardzo da-

leka, z obszarów duchowej atrofii i laickiego dziedzictwa. Niektórych przyciągał Kościół rozumiany jedynie instrumentalnie, jako depozytariusz wartości narodowych i instytucja autonomiczna wobec ideologicznego systemu. Inni przychodzili do Kościoła, aby żyć i tworzyć dla Chrystusa i z Chrystusem.

Grudzień 1981 r. nadał nowych impulsów temu, trwającemu już dobrych kilka lat, procesowi. Artyści masowo — można tak powiedzieć — wtargnęli wówczas do Kościoła, gwarantującego przede wszystkim czystość postaw moralnych. Sądzę, że skala tego zjawiska zaskoczyła Kościół. Zaufanie społeczne narzuciło mu nową rolę: organizatora życia artystycznego uzewnętrzniającego tak postawy czysto religijne, jak również patriotyczne, manifestującego roszczenia wolnościowe narodu.

Kościół musiał odpowiedzieć na te potrzeby, choć — w szerokiej skali swego działania — nie był chyba jeszcze do tego odpowiednio przygotowany. W tej sytuacji szczególną powinnością Warszawskiego Muzeum Archidiecezjalnego, instytucji służącej kulturze, znajdującej się w mieście o największym skupieniu elit twórczych, stało się wyjście naprzeciw nowemu zjawisku, wchłonięcie go, oczywiście w skali swych możliwości percepcji, uporządkowanie.

Te trzy determinanty, przedstawione tutaj w wielkim skrócie i uproszczeniu:

— posoborowe otwarcie się Kościoła na świat, w tym również na zagadnienia kultury i współczesnej twórczości artystycznej;

— obserwowana w ostatnich kilkunastu latach ogólna ewolucja sztuki światowej w stronę duchowości;

— specyfika polskich doświadczeń psycho-społecznych ostatnich lat, a wśród nich nowe, o rozległej skali, zjawisko eksplozji manifestacji artystycznych w obrębie zinstytucjonalizowanego Kościoła i przejęcie przezeń społecznej roli mecenasa i organizatora działań artystycznych uzasadniały przyjęcie przez Warszawskie Muzeum Archidiecezjalne takiego, a nie innego, nietradycyjnego sposobu pracy.

Miał na to również jeszcze wpływ jeden czynnik, o lokalnym wymiarze. Muzeum Warszawskie w nowym kształcie powstało stosunkowo późno, dopiero w 1978 roku. Swoją praktyczną działalność rozpoczęło rok później, wystawami malarstwa ks. Jerzego Wolffa i rzeźby Alfonsa Karnego, eksponowanymi w gościnnej wieży kościoła św. Anny. Dopiero w kwietniu 1980 roku zainaugurowało — wystawą malarstwa Jerzego Nowosielskiego — działalność w miejscu swojej stałej siedziby, szczupłym gmachu potrynitarskiego zespołu na Solcu.

Muzeum praktycznie zaczynało od niczego. Nawiązywało do tradycji powstałego w 1938 roku Muzeum Archidiecezji Warszawskiej im. Kardynała Aleksandra Kakowskiego. Ale było to tylko nawiązanie do tradycji ideowej. Zbiory przedwojennego Muzeum uległy niemal doszczętnej zagładzie w czasie Powstania Warszawskiego. Muzeum powstawało w ośrodku diecezjalnym o najmocniej — jeśli je porównać z innymi ośrodkami — zdevastowanym w czasie ostatniej wojny swym patrymonium zabytkowym. Rzecz to powszechnie znana. W Warszawie trudniej było niż gdzie indziej gromadzić zbiory własnej przeszłości kościelnej. Z drugiej zaś strony skromne i ubogie w zabytki Muzeum kościelne powstałe w Warszawie, ośrodku wielkich, centralnych muzeów, galerii, obiektów

historycznych z zabytkowymi wnętrzami, mimo specyfiki i niepowtarzalności, jaką przydawał mu jego kościelny charakter, miało znacznie trudniejszą rolę niż muzea w innych ośrodkach diecezjalnych. Jego szansa leżała w stworzeniu takiego programu działania, który by go uczynił miejscem atrakcyjnym, nie sytuował na kulturalnej stołecznej peryferii.

Zakończę już szkicowanie ogólnego tła. Przejdę do opisu zasad działania wypracowanych w Muzeum Warszawskim. Różne aspekty praktycznej działalności Muzeum łączą dwie, niezwykle ważne, porządkujące zasady: szeroko rozumiana otwartość oraz wspólnotowy charakter prowadzonej tutaj pracy. Są to zasady o czytelnym duszpasterskim charakterze.

Zasada otwartości przybiera różne formy. Na podstawowym, symbolicznym poziomie wyraża ją brak w naszym Muzeum skonwencjonalizowanych, stałych opłat za jego zwiedzanie, za udział w sesjach muzealnych — Muzeum stoi otworem dla każdego, kto zechce do niego przyjść. Idąc dalej tym torem, jest to otwartość w stosunku do ludzi, którzy zechcieli się dzielić z nami swym talentem, wnosić do Muzeum swoją pracę. Doceniamy autentyczność ich aktualnych postaw i wyborów, które kierują ich w naszą stronę, choć wiemy przecież — choćby w wypadku niektórych prelegentów naszych muzealnych sesji dyskusyjnych — że droga do nas przywiodła ich niekiedy z bardzo daleka, za obszary niedgysiejszych zdecydowanie materialistycznych i laickich postaw życiowych i zaangażowań politycznych. Staramy się być również otwarci w stosunku do idei, w stosunku do adresowanych w naszym kierunku potrzeb określonych środowisk. Widać to na przykładzie naszych sesji organizowanych dla środowisk intelektualnych — zorganizowaliśmy ich dotąd 20. Cechuje je bardzo rozległa skala tematyczna: od problematyki teologicznej (np. sesje poświęcone zagadnieniu świętości człowieka, świętości w sztuce, problemowi zła), przez sesje o problematyce kulturalnej (np. sesje poświęcone zmianom w kulturze polskiej ostatnich lat, problemowi polskiej tożsamości narodowej), aż po sesje poświęcone szczegółowym zagadnieniom, pozornie odległym od problematyki muzeum kościelnego, jak np. wieczór poświęcony pamięci profesora Mieczysława Gębarowicza, czy organizowana w najbliższej przyszłości sesja z okazji 325 rocznicy powstania Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie.

Staramy się być również otwarci wobec instytucji. Wychodzić poza teren czysto kościelny. Dzieje się to szczególnie w zakresie organizowania wystaw muzealnych. Ceniąc sobie wysoko wciąż rozwijaną współpracę z Muzeami Diecezjalnymi i instytucjami kościelnymi, bez których nie mogłoby powstać szereg naszych ważnych wystaw, jak choćby wystawa malarstwa Błogosławionego Brata Alberta, czy starej tkaniny kościelnej, nawiązaliśmy współpracę z muzeami państwowymi, szczególnie z Warszawskim Muzeum Narodowym. Znaleźliśmy tam sojuszników, którzy potrafili przełamać bariery uprzedzeń w stosunku do instytucji kościelnej, udostępnić dla naszych potrzeb swe bogate zbiory. Bosch, Breugel, Lucas van Leyden, Cranach i pasyjna grafika niemiecka XVI wieku, Dürer, portrety Papieży w medalach i grafice — to niektóre tylko rejonu artystycznej tradycji europejskiej, które mogliśmy pokazać na naszych wystawach, dzięki wypożyczeniu z muzeów państwowych. Taka współpraca miała niekiedy głęboki, kulturowy i społeczny wymiar.

Dzięki wypożyczeniu do naszego Muzeum niektóre zespoły zabytków, choćby ze względu na ich ściśle konfesyjny charakter, wyszły na światło dnia z nicości magazynów muzealnych, na które były skazane.

A wspólnotowy charakter Muzeum? Przejawia się on przede wszystkim w takim ustawieniu jego pracy, aby wartości w nim tworzone stały się — dla kręgu ludzi w nim pracujących i z nim współpracujących — zasadami akceptowanymi na zasadzie współodpowiedzialności i twórczego uczestnictwa w ich realizacji. Słowem, aby funkcjonowała w jego pracy zasada wspólnoty działań, rozumienia jego celów. O tym tworzeniu wspólnot — na przykładzie pracy Muzeum z plastykami i aktorami — powiem szerzej poniżej. Tutaj zaakcentuję, że to, co do tej pory zrobiło Muzeum, nie byłoby możliwe, gdyby opierało swoją pracę jedynie na szczupłym zespole pracowników etatowych. Mogło to zrobić jedynie korzystając z pomocy szerokiego kręgu współpracowników i przyjaciół, poczynając od zespołu młodych ludzi, spełniających tu wielorakie, pozornie nieefektowne, a nadzwyczaj potrzebne czynności techniczne i porządkowe, a na wybitnych przedstawicielach kultury polskiej kończąc, którzy ofiarowali Muzeum swój talent i czas, włączając się w jego życie artystyczne, doradztwo programowe, inne formy konkretnej pomocy.

Więź ta budowana poprzez wewnętrzną identyfikację z celami Muzeum, cementowana jest również — co bardzo ważne — znakami wiary, Wspólną, odprawianą z różnych okazji na terenie Muzeum Mszą Świętą dla zespołu pracowników, współpracowników i przyjaciół, rekolekcjami w okresie Adwentu i Wielkiego Postu, spotkaniami opłatkowymi.

Pomaga to w realizowaniu konkretnej pracy muzealnej, jak i w budowaniu więzów wspólnoty duchowej między konkretnymi współpracującymi z Muzeum ludźmi, tworzeniu żywej, swoistej, personalnej parafii muzealnej.

Taki sposób rozumienia miejsca człowieka w Muzeum: budowanie klimatu ludzkiej wspólnoty i społecznej współodpowiedzialności za to, co się tu robi, miał istotne znaczenie dla rozwoju dwóch najważniejszych kierunków pracy: powstawania kolekcji muzealnej, a szczególnie zbiorów sztuki współczesnej i funkcjonowania sceny muzealnej. Omówię je pokrótce.

Jak już wspomniałem Muzeum swoją działalność kolekcjonerską zaczęło niemal od podstaw. Niemniej musiało przecież aktywnie wykonywać swoje funkcje służebne w stosunku do patrymonium sztuki i przeszłości Kościoła Warszawskiego. Ma w tym zakresie spore osiągnięcia, chociaż natrafiło na bariery trudne do przełamania. Jedną z nich jest bariera finansowa. Nie dysponując niezbędnym funduszem na zakupy, musi z konieczności zrezygnować z penetracji rynku dziełami sztuki, na którym pojawiają się muzealia z interesującego je obszaru. Wzbogacać swoje zbiory może jedynie poprzez dary i przejmowanie zespołów zabytkowych przejmowanych z kultu i obiektów kościelnych lub ofiarowanych przez osoby prywatne. Z konieczności jego rola jest tu w jakiś sposób bierna — musi oczekiwać na dobrą wolę i świadomość, a z tym jest rozmaicie, środowiska kapłańskiego. W tej sytuacji zgromadzony dotychczas zbiór zabytków sztuki dawnej ma charakter dosyć przypadkowy.

Ale to realne ubóstwo Muzeum w środki materialne, hamujące jego aktywność w zakresie zbieractwa sztuki historycznej, w paradoksalny sposób okazało się owocne, jeśli idzie o tworzenie kolekcji sztuki współczesnej.

Głębsze przesłanki ideowe, nakazujące zwrócenie przez Muzeum kolekcjonerskiej uwagi na obszar sztuki nowej i otwórczenie dla jej prezentacji przestrzeni muzealnej, naszkicowałem powyżej. Zrodziła się z nich — będąca w fazie realizacji — koncepcja stworzenia w Muzeum Warszawskim Galerii Sztuki Współczesnej. I w tym wypadku miała obowiązywać formuła *o t w a r t o ś c i*. Plastyka współczesna, którą postanowiliśmy w sposób przemyślany zbierać, nie miała charakteru wąsko rozumianej sztuki religijnej, operującej czytelnymi znakami identyfikacyjnymi. Miała to być sztuka wyrażająca szeroko pojmowaną duchowość współczesnego artysty, odgrywająca jej religijny wymiar. Sztuka trudnych pytań, nie wolna od dyskusyjnych — z punktu widzenia doktryny Kościoła — ujęć, ale emanująca napięciem duchowym i powagą artystycznych problemów. Pociągało to również otwarty stosunek do różnych ujawniających się tendencji artystycznych, braku preferencji dla jakiegoś jednego tylko języka artystycznego.

Oddanie przestrzeni muzealnej dla publicznego pokazywania tej sztuki — w jakimś sensie po grudniu 1981 roku bezdomnej, celowo rezygnującej z pokazywania się w państwowych galeriach, ujawnianej na prywatnych pokazach pracownianych, w skromnych przestrzennych prywatnych galerijkach lub w tworzonych przecież dla innych celów wnętrzach kościelnych, wskazywało jej społeczną użyteczność i oddawało sprawiedliwość jej artystycznym i etycznym wyborom. Uzbierało się tych wystaw sztuki współczesnej sporo: od wystawy, pierwszej po wojnie w Warszawie, wielkiego malarza emigracyjnego Józefa Czapskiego, przez wystawy wybitnych indywidualności dojrzałego pokolenia: Jerzego Nowosielskiego, Jerzego Tchórzewskiego, Jana Dziędziory, Jacka Sienickiego, Jacka Sempolińskiego, aż po najmłodsze pokolenie: Tadeusza Borutę i Grzegorza Bednarskiego, wystawy określonych ugrupowań i środowisk (grupa „Wprost”, sztuka Wrocławia) itp.

Cechą tych wystaw było łączenie w przestrzeni ekspozycyjnej dzieł twórców współczesnych ze sztuką dawną, zakorzenianie plastycznego myślenia współczesnego twórcy w szerokim obszarze europejskiej tradycji artystycznej, przenikniętej myśleniem chrześcijańskim.

Ale najistotniejszą cechą tworzonej Galerii Sztuki Współczesnej jest jej społeczny charakter. Funduje ją ubóstwo Muzeum. Powstaje ona wyłącznie z darów i depozytów w nim składanych. Jest to szczególna cecha. Za każdym aktem obdarowania kryje się bowiem konkretna, indywidualna, przemyślana decyzja twórcy. Odpowiedź na pytanie: kogo zamierzam swym dziełem obdarować i dlaczego decyduję się na ten dar? Świadomość wspólnoty z miejscem, które artysta swym dziełem obdarowuje, wybór właśnie tego, a nie innego miejsca, przyjaźń i zaufanie do niego.

Aby tak się stało, artysta obdarowujący Muzeum musi zostać ogarnięty równie serdeczną uwagą i życzliwością. Muszą w jego kierunku być podjęte konkretne kroki, nawiązane z nim osobiste kontakty, zbudowana nić porozumienia, która w rezultacie sprawi, że odnajdzie on dla

siebie jako człowieka i swego dzieła miejsce w Muzeum, co niekiedy staje się tożsame z odnalezieniem przez niego miejsca w Kościele, którego przecież Muzeum pragnie być żywą częścią.

Już dwukrotnie, w okresie letnim, organizowaliśmy duże wystawy darów i depozytów złożonych w Muzeum — zasadniczy ich zrąb tworzyła sztuka współczesna — pod wymownym tytułem: „Świadectwo wspólnoty”. A kontur tej wspólnoty z naszym Muzeum przebiegał przez różne generacje artystyczne, środowiska, skupiał obok siebie wybitne i reprezentatywne dla współczesnej sztuki polskiej indywidualności.

Podobne zasady: wspólnoty z Muzeum i współodpowiedzialności za to, co się tu robi, można również odnaleźć w działaniu sceny muzealnej. [— — — —] [Ustawa o kontroli publikacji i widowisk z 31 VII 1981 r. art. 2, pkt. 6 (Dz.U. nr 20, poz. 99, zm. 1983 Dz.U. nr 44, poz. 204)].

Po zrelacjonowaniu — w miarę szczegółowym — zasad porządkujących funkcjonowanie dwóch najbardziej widocznych kierunków pracy Warszawskiego Muzeum, pora na pewne uogólniające wnioski.

Tak pojmowane, jak Warszawskie, Muzeum Diecezjalne może — obok tradycyjnej roli — stać się centrum życia artystycznego diecezji w wybranych dziedzinach sztuki oraz łączyć swoją działalność zewnętrzną z realizacją określonego programu duszpasterskiego w środowisku ludzi sztuki.

Program ten polega na integracji — w obrębie kościelnej instytucji — różnych środowisk artystycznych, na budowaniu głębokich więzi środowiskowych opartych na klimacie wzajemnego zaufania i na umożliwieniu współtworzenia wspólnych, realizowanych w pracy dla Muzeum, kulturalnych i duchowych wartości, na stwarzaniu możliwości pracy artystycznej dla Kościoła, oddziaływania na cały subtelny obszar życia duchowego, co powoduje pogłębienie wiary, a niekiedy umożliwia nawet konwersję na łono Kościoła.

Położenie tak dużego nacisku na kontakty z artystami powoduje to, że spotykamy się niekiedy z określeniem — dotyczy to głównie naszych wystaw plastycznych — że jest to Muzeum dla elity.

To prawda, pokazujemy na tych wystawach sztukę trudną, niełatwą w odbiorze, często niejednoznaczną w wymowie, niełatwą dla tzw. „przeciętnego widza”. Spotykają nas stąd zarzuty niekomunikatywności, rozmijania się z tradycyjnymi oczekiwaniami, z brakiem ogólnie dostępnego dydaktyzmu. Na swoją obronę możemy powiedzieć, że staramy się traktować publiczność muzealną poważnie, namawiając ją do pewnego równania wzwyż, do przyjęcia założenia, że skoro jest to Muzeum kościelne, to w dziełach tam pokazywanych, choć na pierwszy rzut oka może wydać się to czasami trudne, szukać trzeba tego, co jest istotą kościelnego widzenia: dostrzegania duchowej, niematerialnej osnowy, która objawia się w świecie i w emanacjach ducha ludzkiego — dziełach sztuki.

Od tak pojmowanego Muzeum nie można również oczekiwać realnych możliwości praktycznego oddziaływania na obszar szeroko pojętej sztuki kościelnej realizowanej w powstających kościołach. Muzeum, przynajmniej w układzie obowiązującym w strukturach Kościoła Warszawskie-



go, nie ma praktycznej możliwości oddziaływania na cały obszar sztuki projektowanej i realizowanej w nowym budownictwie kościelnym, upowszechnianej przez instytucje kościelne. Podejmuje w tym kierunku kroki nader skromne, w miarę swych realnych możliwości, że wspomnę tutaj zorganizowany przez nasze Muzeum Ogólnopolski konkurs na znak plastyczny dla przyszłorocznego Kongresu Eucharystycznego.

Ale tak pojmowane Muzeum Diecezjalne może zaś stać się miejscem inspirującym twórców użytkowej sztuki kościelnej poprzez prezentację tego, co w obszarze twórczości plastycznej o duchowym rodowodzie jest cenne i nowe, poprzez tworzenie pewnych hierarchii wartości, swój promocyjny charakter, umożliwienie płaszczyzny twórczej konfrontacji, umożliwienie artystycznej — poprzez dzieła — i intelektualnej (np. sesja „Rola światła we współczesnej architekturze sakralnej”) wymiany poglądów.

Może wreszcie stać się miejscem edukacji i rozwijania wrażliwości artystycznej kapłanów, poszerzania ich wrażliwości na współczesną sztukę (nie tylko plastyczną), ożywić skonwencjonalizowane często spojrzenie na nią, co może przynieść w konkretnym działaniu praktyczne rezultaty. Dostrzegamy ten problem, organizując u siebie prezentację zbiorów i sceny muzealnej dla duchowieństwa Warszawy czy też organizując w Muzeum „Studium Ochrony i Rozwoju sztuki kościelnej” dla księży z różnych diecezji.

Chciałbym również w tym miejscu zgłosić imieniem naszego Muzeum propozycję odbywania regularnych, okresowych spotkań w kolejnych muzeach diecezjalnych dyrektorów i delegowanych pracowników muzeów kościelnych, które nie sprowadzałyby się tylko do prezentacji zbiorów, ale mogłyby mieć charakter seminaryjnych spotkań, podejmujących na kanwie doświadczeń poszczególnych muzeów konkretne problemy ich pracy, twórczy, krytyczny ich osąd.

Muzeum Archidiecezjalne w Warszawie próbuje w pewien nowy, nietradycyjny sposób, wykonywać swoją pracę. Próbowałem o tym zdać sprawę. Nie chciałbym, aby wypowiedź ta została potraktowana jako wystawiona samemu sobie pozytywna laurka.

Budując szeroki program kolekcjonowania sztuki nowej, stawiamy sobie pytanie, czy to zanurzenie się w żywiole współczesności nie osłabia naszej aktywności w staraniach o zabytki sztuki dawnej z właściwego nam obszaru kościelnego?

Czy nasze kryteria doboru dzieł do kolekcji współczesnej sztuki są właściwe, kiedy brak nam tak potrzebnego w pracy muzealnej dystansu i z konieczności musimy się obracać w materii żywej i nieuporządkowanej?

Czy rzeczywiście jesteśmy w stanie odpowiedzieć właściwie na wszystkie oczekiwania środowiska artystycznego, z którym współpracujemy, kierowane w naszą stronę?

Czy działając głównie jako wspólnota ludzi dobrej woli, nie zapominamy czasem po drodze, że musimy również działać jako sprawna instytucja, do czego czasami brakuje nam realnych możliwości?

Chciałem w swym wystąpieniu pokazać, jak w Muzeum Warszawskim realizuje się koncepcja muzeum otwartego na współczesną sztukę i tworzącego ją artystę, muzeum pragnącego być swoistą wspólnotą dzieł i ludzi. Sądzę, że jesteśmy dopiero u początku drogi. Czas pokaże czy jest to droga słuszna, czy właściwie odczytujemy „znaki czasu” i wypełniamy swoją powinność wobec Kościoła?