

POLITECHNIKA WROCŁAWSKA
WYDZIAŁ ARCHITEKTURY

mgr inż. arch. MICHAŁ PIECZKA

Praca doktorska pt.

ARCHITEKTURA I NARRACJA
WSPÓŁCZESNE MUZEA BIOGRAFICZNE

Promotorka: prof. dr hab. inż. arch. MARZANNA JAGIEŁŁO
Promotor pomocniczy: dr inż. arch. BOGUSŁAW WOWRZECZKA

Wrocław 2022

Za pomoc przy realizacji tej pracy pragnę złożyć serdeczne podziękowania promotorom:
prof. dr hab. inż. arch. Marzannie Jagiełło oraz dr. inż. arch. Bogusławowi Wórzecze

SPIS TREŚCI

1. WSTĘP	9
1.1. Uzasadnienie podjęcia tematu	10
1.2. Cele i pytania badawcze	11
1.3. Przedmiot i zakres badań.....	12
1.4. Metody badań.....	13
1.5. Stan badań	15
2. MUZEA BIOGRAFICZNE – UWARUNKOWANIA	23
2.1. Muzea i przestrzenie protomuzealne – zarys zjawiska	24
2.2. Historia podejścia monograficznego – muzea i wystawy	30
2.3. Typy muzeów biograficznych z podziałem na obiekty adaptowane i nowoprojektowane	52
2.4. Współczesne uwarunkowania w funkcjonowaniu muzeów i kwestia muzeów narracyjnych.....	55
3. ARCHITEKTURA I NARRACJA.....	63
3.1. Narratologia i jej rozwój	64
3.2. Definiowanie narracji, a narracyjność i medium narracyjne.....	66
3.3. Narracja kluczowe pojęcia	74
3.4. Architektura i narracja – pozostałe pojęcia	82
3.5. Rola narracji w procesie projektowym.....	86
3.6. Metoda badań narratologicznych w oparciu o teorię Mieke Bal	89
3.7. Podsumowanie – architektura i narracja	96
4. NARRACJA WE WSPÓŁCZESNYCH MUZEACH BIOGRAFICZNYCH.....	101
4.1. Współczesne muzea biograficzne	102
4.2. Życie i twórczość artysty jako narracja bazowa.....	104
4.3. Kontekst, lokalizacja i łączność z otoczeniem	106
4.4. Forma architektoniczna a osoba artysty i jego sygnatura	116
4.5. Forma architektoniczna i twórczość artysty.....	126
4.6. Fokalizacja i warunki ekspozycji dzieł	157
4.7. Program muzeum biograficznego i kwestia studia artysty.....	169
4.8. Ruch w muzeum i koncepcja „służby psychologicznej”	179
4.9. Podsumowanie – elementy narracyjne i ich znaczenie dla teorii narracji.....	192

5.	ANALIZA NARRATOLOGICZNA – CENTRUM HAMSUNA.....	199
5.1.	Wprowadzenie – historia powstania obiektu	200
5.2.	Tekst.....	203
5.3.	Opowieść.....	207
5.4.	Fabuła.....	221
5.5.	Podsumowanie – znaczenie analizy narratologicznej	228
6.	PODSUMOWANIE I WNIOSKI.....	235
7.	BIBLIOGRAFIA	241
8.	SPIS ILUSTRACJI I TABEL.....	257
9.	KATALOG MUZEÓW BIOGRAFICZNYCH.....	273
10.	STRESZCZENIE SUMMARY	307

1. WSTĘP

1.1. Uzasadnienie podjęcia tematu

Ostatnie ćwierćwiecze to czas znaczącego ożywienia w projektowaniu i realizacji architektury muzealnej, a także adaptacji i rozbudowy tego rodzaju obiektów już istniejących zarówno w Polsce, jak i na świecie. Z tego powodu okres ten jest określany przez badaczy „boomem muzealnym”¹ czy szerzej „boomem pamięci”². Zjawisku temu towarzyszą również zmiany w postrzeganiu obiektów muzealnych, ich roli i pełnionych przez nie funkcji. Stan ten wywiera znaczny wpływ nie tylko na funkcjonowanie samych muzeów jako instytucji, ale przede wszystkim na architekturę nowopowstających placówek. Tworzy to pole do podjęcia nowych badań nad współczesnymi obiektami muzealnymi.

Inspiracją do podjęcia tematu była publikacja *Architektura po modernizmie* autorstwa Diane Ghirardo³. Autorka podejmuje w niej analizę przestrzeni muzeów, postrzegając je jako: sanktuarium, składnicę, handlowe centrum kulturowe oraz widowisko⁴. Jednak oprócz wymienionych grup pojawiają się obiekty wymykające się kategoryzacji, nazywane przez Ghirardo rozwiązaniami alternatywnymi⁵. Jednym z nich jest – podany jako przykład – Jawahar Kala Kendra w indyjskim Jaipur, autorstwa Charlesa Correi (projekt z 1986 r., obiekt oddany do użytku w 1992 r.). To centrum sztuki, którego zadaniem jest kultywowanie pamięci o pierwszym indyjskim premierze Jawaharlala Nehru. Obiekt muzealny odznacza się rozwiązaniami architektonicznymi, w których czytelne są elementy narracji. Dotyczą one głównie kultury Indii – jednak jak wyjaśnia sam Correa – muzeum upamiętniające jednostki *powinno poprzez swoją formę wyrażać przesłanie pozostawione przez danego człowieka*⁶. Współczesne realizacje architektoniczne, potwierdzają tę tendencję, kierując architekturę w stronę narracji. Znalazło to silne odzwierciedlenie w grupie muzeów biograficznych, których architektura zyskała nowe

¹ A. Rottermund, *Muzea – perspektywy*, „Muzealnictwo” 2015, nr 56, s. 3–15; K. Jagodzińska, *Museum boom continues: on the phenomenon of museums of contemporary art from a Central European perspective*, „Zarządzanie w Kulturze” 2016, nr 17, s. 9–29.

² E. Fontana, *Meanings of the “museum boom” in contemporary Poland and elsewhere*, „Museum Anthropology” 2020, nr 43, s. 45–59.

³ D. Ghirardo, *Architektura po modernizmie* (tłum. M. Motek, M.A. Urbańska), Wydawnictwo VIA, Toruń 1999.

⁴ *Ibidem*, s. 72–92.

⁵ *Ibidem*, s. 92.

⁶ [...] *museum itself, through its intrinsic form, would have to express the message of the man*. C. Correa, *Museums: an alternate typology*, „Daedalus” 1999, vol. 128, no. 3, s. 327–332.

związki z życiem i twórczością znanych osób. Stan ten skłania do refleksji nad problematyką projektowania tego typu obiektów.

1.2. Cele i pytania badawcze

Podstawowym celem badań jest wskazanie i opis związków między architekturą muzeów biograficznych a narracją, w kontekście ich projektowania.

Pierwszym celem pośrednim jest zebranie i usystematyzowanie wiedzy dotyczącej relacji pomiędzy architekturą i narracją, pojęciem zaczerpniętym z badań literackich i stanowiącym jedno z kluczowych m.in. w: antropologii, psychologii oraz historii. Znajduje ono także zastosowanie w odniesieniu do architektury i urbanistyki w kontekście kształtowania oraz percepcji budynków.

Drugim celem pośrednim jest kontynuacja badań nad muzeami biograficznymi, jako wyodrębnionej grupie obiektów.

Przy osiągnięciu celów badawczych użyteczny charakter będą miały, m.in. następujące pytania:

- Jak narracja jest rozumiana i definiowana w odniesieniu do obiektów architektonicznych?
- W jaki sposób realizowana jest narracja w architekturze muzeów biograficznych?
- Czy istnieją muzea biograficzne, których projektanci kierowali się potrzebą tworzenia narracji?
- Czy jest możliwe zastosowanie metod związanych z narratologią w stosunku do architektury muzeów biograficznych, jako modelu badawczego narracji będącej metaforą architektury wyjaśniającej (interpretującej) rozwiązania funkcjonalno-przestrzenne lub jako metoda (teoria) służąca architektom do projektowania muzeów?

Wyniki przeprowadzonych badań mogą posłużyć wszystkim zainteresowanym muzeami biograficznym, a także szerzej muzeami, w tym m.in.: muzealnikiem, architektom, kuratorom i twórcom wystaw oraz autorom koncepcji programowych nowopowstających placówek. Praca może także stanowić opracowanie wprowadzające w tematykę związków architektury i narracji, poprzez wskazanie sposobów ich budowania.

1.3. Przedmiot i zakres badań

Przedmiot badań stanowi architektura muzeów biograficznych i jej związki z narracją. Narracja w architekturze rozumiana jest w różny sposób przez architektów, muzealników, narratologów, a przeprowadzone badania mają na celu analizę różnych sposobów rozumienia pojęcia w celu kompleksowego ujęcia tematu.

Zakres pracy został określony na podstawie kryterium typologicznego i czasowego. Ograniczono się do analizy współczesnych przykładów muzeów biograficznych, przy czym jako współczesne rozumie się obiekty *charakterystyczne dla dzisiejszej epoki*⁷, czyli muzea biograficzne, które zostały udostępnione dla zwiedzających w latach 1996–2021⁸. To okres wzrostu liczby nowych muzeów przy jednocześnie występujących zmianach w muzealnictwie i samej architekturze tych obiektów.

Zakres przedmiotowy badań stanowią muzea biograficzne, rozumiane jako grupa muzeów poświęconych wybitnym postaciom. W pracy zdecydowano się na ograniczenie tego zbioru do obiektów odnoszących się do artystów (np. malarzy, grafików, rzeźbiarzy, literatów i muzyków). W ujęciu Zdzisława Żygulskiego jun.⁹ muzea biograficzne można kategoryzować jako podgrupę muzeów historycznych bądź artystycznych ze względu na łączenie tych dwóch aspektów. Innymi zbliżonymi lub stosowanymi równoważnie do terminu „muzeum biograficzne” są pojęcia „muzeum monograficzne”¹⁰ czy „muzeum jednego artysty”, które są w pracy stosowane zamiennie. Jako muzea biograficzne rozumiane są także obiekty, które prezentują jedynie dzieła artysty w sposób nieodnoszący się do jego życia prywatnego, w uznaniu, że sama twórczość jest w sposób nierozzerwalny związana z biografią artysty.

W nazwach muzeów coraz częściej pojawia się w połączeniu z nazwiskami artystów określenie „centrum”, a także „ośrodek”, „ośrodek dokumentacji” lub „fundacja”. Niezależnie od występujących nazw własnych, wszystkie te obiekty są – ze względu na prowadzoną działalność i program funkcjonalny – muzeami.

Przedmiotem pracy są obiekty nowe, zaprojektowane jako muzea oraz takie, które powstały przy wykorzystaniu istniejącej substancji budowlanej. W tym drugim przypadku

⁷ [b.a.], *Współczesny*, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, źródło: <https://sjp.pwn.pl/szukaj/współczesny.html>, [dostęp: 30.06.2021].

⁸ Odniesienia do obiektów wcześniejszych mają na celu jedynie ukazanie rozwoju muzeów biograficznych.

⁹ Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie, Wstęp do muzealnictwa*, PWN, Warszawa 1982, s. 95, 101.

¹⁰ Terminem tym (*monographic museum*) posługuje się m.in. V. Newhouse w pracy *Towards a New Museum*, The Monacelli Press, New York 1998, s. 74–99.

przestrzeń determinująca funkcję muzealną, została umieszczona we współcześnie zaprojektowanej przestrzeni budynku. Przedmiotem pracy nie są natomiast obiekty, którym wtórnie nadano funkcję muzeów, nie realizując ich rozbudowy lub ograniczając się do nieznacznych prac adaptacyjnych. Ich omówienie służy jedynie do nakreślenia tła dla omawianego zjawiska.

W pracy zdecydowano się odstąpić od przyjęcia zakresu geograficznego w celu całościowego odniesienia się do analizowanego zjawiska. Za podejściem tym stoi zamiar wykazania wspólnych tendencji w projektowaniu muzeów biograficznych niezależnie od ich lokalizacji.

1.4. Metody badań

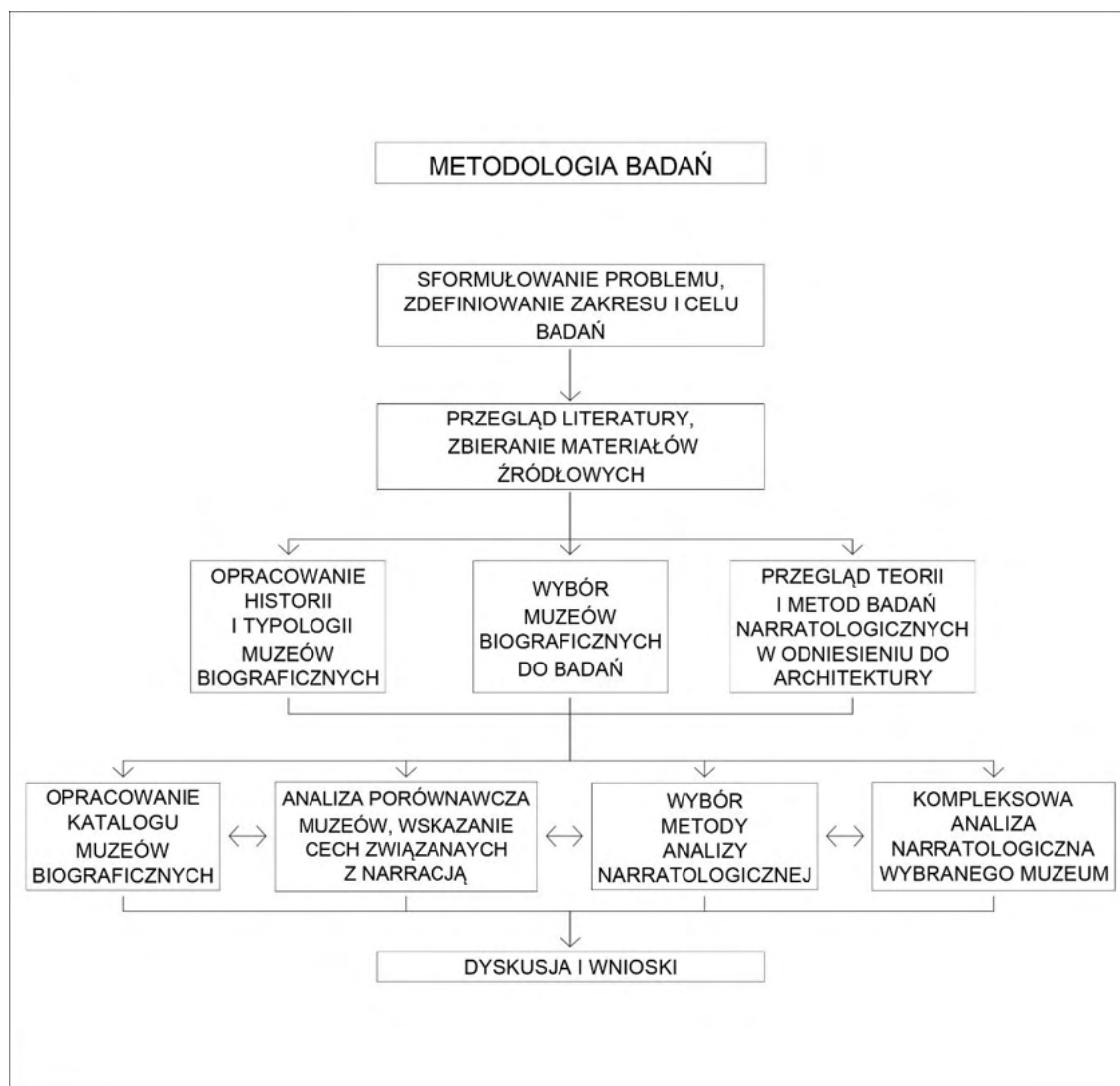
W pracy wykorzystano następujące metody badań¹¹: metoda analizy i krytyki piśmiennictwa (źródła), metoda obserwacyjna, analiza porównawcza, analiza narratologiczna¹² oraz elementy metody *space syntax* (analiza *convex spaces*). Badania zostały przeprowadzone w kilku etapach, które przedstawiono na ilustracji nr 1. Po określeniu problemu badawczego i zakresu tematycznego przystąpiono do przeglądu literaturowego i zbierania podstawowych materiałów źródłowych. W pracy wykorzystano najistotniejsze prace teoretyczne oraz publikacje o charakterze opisowym i graficznym prezentujące projekty i realizacje z zakresu architektury muzeów biograficznych. Do przygotowania pracy posłużyły także dokumentacje projektowe, publikacje autorów projektów (w tym wywiady), artykuły z czasopism architektonicznych, monografie i przewodniki internetowe, opisy zwiedzających oraz obserwacje, fotografie i filmy, wykonane przez autora dysertacji podczas wizyt studialnych. Wykorzystano również dostępne publicznie materiały fotograficzne i filmowe, w tym w formie wirtualnego zwiedzania. Zebrane informacje i materiały pozwoliły na wybór obiektów do badań,

¹¹ Metody te można nazwać jakościowymi, rozumianymi jako przeciwieństwo metod badań ilościowych opierających się na parametrach liczbowych metod, które odpowiadają na pytania: ile, w jakim stopniu. Natomiast metody jakościowe skupiają się na cechach i interpretacji, pozwalając odpowiedzieć na pytania: jak i dlaczego. Badania jakościowe można określić jako: *koncentrujące się na wielu metodach, obejmując interpretacyjne, naturalistyczne podejście do przedmiotu badań. Oznacza to, że badacze jakościowi badają rzeczy w ich naturalnym otoczeniu, próbując zrozumieć lub zinterpretować zjawiska pod względem znaczeń, jakie ludzie im nadają*. N. Denzin, Y. Lincoln, *Strategies for Qualitative Inquiry*, SAGE, Thousand Oaks 1998, s. 3; *cit. per*: L. Groat, D. Wang, *Architectural Research Methods*, John Wiley, New York 2002, s. 218.

¹² Choć samą analizę narratologiczną można uznać za metodę jakościową lub heurystyczną, stawiając na jej twórcze zastosowanie.

a także na przedstawienie historycznego rozwoju tego rodzaju muzeów oraz ukazanie uwarunkowań projektowych związanych z obiektami o funkcji muzealnej. Równolegle, na podstawie wiodących prac w tej tematyce, opracowano zagadnienia dotyczące związków architektury i narracji dokonując przeglądu teorii i metod badań narratologicznych. W kolejnym etapie przystąpiono do sporządzenia katalogu obiektów, który zamieszczono na końcu pracy. Przeprowadzono także analizę porównawczą muzeów biograficznych, wskazując przy tym główne cechy tych obiektów związane z kształtowaniem indywidualnej narracji, które można uznać za cechy narracji lub właściwości związane z narracyjnością obiektu. Zwieńczeniem tej części jest całościowa analiza narratologiczna jednego wybranego przykładu (Centrum Hamsuna), wyjściem dla której jest uznanie obiektu architektonicznego za tekst narracyjny. Analizę narratologiczną oparto w głównej mierze na teorii narracji i metodzie badań autorstwa holenderskiej teoretyczki kultury Mieke Bal, zakładającej wyszczególnienie trzech warstw narracji (tekst, opowieść, fabuła)¹³.

¹³ M. Bal, *Narratologia, Wprowadzenie do teorii narracji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.



II. 1. Metodologia badań. Opracowanie własne

1.5. Stan badań

Literatura związana bezpośrednio z tematem pracy, dotycząca jednocześnie narracji i muzeów biograficznych, stanowi skromny i rozproszony zbiór. Publikacje istotne dla dysertacji można podzielić na trzy główne grupy: prace poświęcone muzeom i ich architekturze, prace dotyczące narratologii oraz poświęcone narracji w architekturze. W przeglądzie literatury uwzględniono zarówno opracowania obcojęzyczne, jak i polskojęzyczne.

Do pierwszej grupy (muzea i ich architektura) należą publikacje dotyczące historii obiektów muzealnych, w tym prace muzeologów, historyków i historyków sztuki, a pośród

nich *Muzea na świecie* Zdzisława Żygulskiego jun.¹⁴ z propozycją podziału typologicznego muzeów ze względu na tematykę zbiorów, a także monografia Krzysztofa Pomiana¹⁵ badającego modele powstawania muzeów w powiązaniu ze zjawiskiem kolekcjonerstwa. Diane Ghirardo¹⁶ proponuje natomiast typologię muzeów powstałych po modernizmie. Współczesnym zjawiskom zachodzącym w muzeach poświęcone są prace z serii *Muzeologia*¹⁷ wydawnictwa Universitas. Wśród nich monografia Doroty Folgi-Januszewskiej¹⁸ dotycząca definiowania i koncepcji muzeum, a także praca wydana pod jej redakcją poświęcona muzeom i ich otoczeniu¹⁹. W serii tej ukazała się również wieloautorska publikacja *Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych*²⁰ łącząca głosy w dyskusji dotyczącej narracji w muzeach historycznych w Polsce. Należy również wskazać na serie sygnowane przez wydawnictwo Routledge: *Routledge Research in Museum Studies* oraz *Museum Meanings*, z publikacjami dotyczącymi przestrzeni wejściowych (progowych) do muzeów²¹ oraz doświadczania przez widzów muzeum i jego przestrzeni²², a także prace pod redakcją Susan MacLeode obejmujące tematykę architektury muzeów, w tym również w kontekście narracji²³.

Uwagę zwraca, że wśród publikacji dotyczących muzeów dominują prace opisujące wąską grupę obiektów muzealnych, jakimi są muzea sztuki (Marek Pabich²⁴, Karolina Pacholewicz²⁵, Gerhard Mack²⁶), a także muzeów i centrów sztuki współczesnej (Katarzyna Jagodzińska²⁷) oraz nowej architektury muzeów kolekcjonerskich (Anna

¹⁴ Z. Żygulski jun., *Muzea ...*, *op. cit.*

¹⁵ K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości Paryż – Wenecja XVI – XVIII w.*, Wydawnictwo Słowo, Gdańsk 2013.

¹⁶ D. Ghirardo, *op. cit.*

¹⁷ Seria wydawnictwa Universitas przygotowana we współpracy z Muzeum Króla Jana III w Wilanowie i Polskim Komitetem Narodowym ICOM.

¹⁸ D. Folga-Januszewska, *Muzeum: fenomeny i problemy*, Universitas, Kraków 2015.

¹⁹ D. Folga-Januszewska (red.), *Extended Museum in Its Milieu*, Universitas, Kraków 2018.

²⁰ P. Kowal, K. Wolska-Pabian (red.), *Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych*, Universitas, Warszawa–Kraków 2019.

²¹ R. Parry, R. Page, A. Mosele, *Museum thresholds. The design and media of arrival*, Routledge, London–New York 2018.

²² T. Roppola, *Designing for the Museum Visitor Experience*, Routledge, London–New York 2012; J. Fritsch (red.), *Museum Gallery Interpretation and Material Culture*, Routledge, London–New York 2011.

²³ S. MacLeod (red.), *Reshaping Museum Space, Architecture, Design, Exhibitions*, Routledge, London–New York 2005; S. J. Knell, S. MacLeod, S. Watson (red.), *Museum Revolutions, How museums changed and are changed*, Routledge, London–New York 2007; S. MacLeod, L. Hourston Hanks, J. Hale (red.), *Museum Making, Narratives, architectures, exhibitions*, Routledge, London–New York 2012.

²⁴ M. Pabich, *O kształtowaniu muzeum sztuki. Przestrzeń piękniejsza od przedmiotu*, Muzeum Śląskie, Katowice 2007.

²⁵ K. Pacholewicz, *Architektura muzeów sztuki* (praca doktorska), Politechnika Krakowska, Kraków 2013.

²⁶ G. Mack, H. Szeemann, *Art Museums into the 21st Century*, Birkhäuser, Basel 1999.

²⁷ K. Jagodzińska, *Czas Muzeów w Europie Środkowej: muzea i centra sztuki współczesnej (1989–2014)*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2014; K. Jagodzińska, *Museums and Centers of Contemporary Art in Central Europe After 1989*, Routledge, London 2019.

Jasińska i Artur Jasiński²⁸). Opublikowano także antologię tekstów, w których podjęto tematykę muzeów jako przestrzeni dla sztuki²⁹. Ukazały się też publikacje prezentujące przemiany, jakie dotyczyły przestrzeni, w których wystawiano sztukę (Charlotte Klonk³⁰, Douglas Davis³¹). Inne prace dotyczą aspektów technicznych, jak rola światła (Małgorzata Rogińska-Niesłuchowska³²), czy adaptacja obiektów na funkcje wystawiennicze (Marta Rusnak³³, Michał Pieczka i Bogusław Wórzeczka³⁴). Muzea doczekały się także monografii poruszającej tematy urbanistyczne, w której przeanalizowano aspekty lokalizacji muzeów i wielofunkcyjnych zespołów muzealnych w mieście (Mateusz Gyurkovich³⁵). Warto również wskazać na grupę prac przeglądowych poświęconych architekturze muzeów i ich przyszłości, wydanych u progu XXI w. (Thierry i Suzanne Greub³⁶, Vittorio M. Lampugnani³⁷, Sylvie Wang³⁸). W podobny sposób przedstawiono również najnowsze obiekty kultury, w tym muzealne, na terenie Polski w monografii *Forms Follow Freedom, Architektura dla kultury w Polsce 2000+*³⁹.

Należy również wskazać na ogólne prace dotyczące projektowania muzeów i ich programów funkcjonalnych⁴⁰. W tym nurcie można umieścić także pracę Piotra Pawłowskiego⁴¹, który poszukuje optymalnych warunków wystawienniczych, oraz

²⁸ A. Jasińska, A. Jasiński, *Stare kolekcje – nowa architektura, O problemach modernizacji kolekcjonerskich muzeów sztuki*, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2020.

²⁹ M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Universitas, Kraków 2006; R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne (red.), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London 2005.

³⁰ C. Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800–2000*, Yale University Press, New Haven 2009.

³¹ D. Davis, *The Museum Transformed: Design and Culture in the Post-Pompidou Age*, Abbeville Press, New York 1990.

³² M. Rogińska-Niesłuchowska, *Rola światła słonecznego w architekturze współczesnego muzeum* (praca doktorska), Politechnika Gdańska, Gdańsk 2006.

³³ M. Rusnak, *Adaptacje wybranych obiektów dziedzictwa i techniki na funkcje muzealne i ekspozycyjne w Polsce po 1990 r.* (praca doktorska), Politechnika Wrocławska, Wrocław 2013.

³⁴ M. Pieczka, B. Wórzeczka, *Art in Post-Industrial Facilities–Strategies of Adaptive Reuse for Art Exhibition Function in Poland*, „Buildings” 2021, nr 11(10): 487.

³⁵ M. Gyurkovich, *Współczesne muzeum w strukturze miasta*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2007.

³⁶ S. Greub, T. Greub (red), *Museums in the 21st Century, Concepts, Project, Buildings*, Prestel Verlag, Munich 2006.

³⁷ V. M. Lampugnani., A. Sachs (red), *Museum for a New Millenium: concepts, projects, buildings*, Prestel Verlag, Munich–London–New York 1999.

³⁸ S. Wang, D. XiaoJuan (red.), *Culture and art - museum design: art museum, humanistic museum*, Artpower International Publishing, Hong Kong 2012.

³⁹ J. Purchla, J. Sepioł (red.), *Forms Follow Freedom, Architektura dla kultury w Polsce 2000+*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2015.

⁴⁰ J. Darragh, J. S. Snyder, *Museum Design, Planning and Building for Art*, Oxford University Press, New York–Oxford 1993; G. Matthews, *Museums and galleries: a design and development guide*, Butterworth Architecture, Oxford 1991.

⁴¹ P. Pawłowski, *Przestrzeń ekspozycyjno–muzealna. Przesłanki kształtowania przestrzeni ekspozycyjno–muzealnej w związku z warunkami percepcji obiektów muzealnych*, Wydawnictwo IBiS, Wrocław 2012.

Małgorzaty Rutkowskiej-Dybek⁴² podejmującej próbę opisu modelu współczesnego muzeum. Ważną jest także publikacja Andrzeja Kicińskiego, *Muzea zagadnienia rozwoju i projektowania, Polska perspektywa*⁴³. Autor omawia w niej kwestie programowe i projektowe muzeów z uwzględnieniem układów wnętrz, tras zwiedzania oraz strategii zmierzających do ustabilizowania rozwoju muzeów. W bardziej kompleksowy sposób do problematyki architektury muzeów podchodzi Kali Tzortzi⁴⁴, która oprócz analiz wybranych przykładów muzeów zaprojektowanych w XX w., dokonuje również klasyfikacji podejść badawczych do opisu architektury muzeów, wyszczególniając m.in. muzeum jako narrację.

W tym miejscu podkreślić należy, iż architektury obiektów muzealnych w kontekście biograficznym dotyczą nieliczne prace⁴⁵. Najważniejszą w tym zakresie jest praca pod redakcją Maii W. Gahtan i Donatelli Pegazzano⁴⁶, poświęcona historii wystaw monograficznych przedstawionej z perspektywy dziejów sztuki. Należy również wskazać na publikację wydaną pod redakcją Kate Hill⁴⁷ poruszającą tematykę muzeów i biografii, jednak praca ta w zasadzie nie dotyczy muzeów biograficznych, a jedynie wzmiankuje ich historyczne przykłady. Jedną z najczęściej cytowanych jest monografia autorstwa Victorii Newhouse zatytułowana *Towards a New Museum*⁴⁸, poświęcona realizacjom muzealnym z XX w. i uwzględniająca podział muzeów pod kątem ich tematyki, nastroju oraz historycznych konotacji. Autorka wyszczególnia przy tym: gabinety osobliwości, przestrzenie sacrum, muzea jako wizje artystów, rozbudowy obiektów o skrzydła muzealne, muzea jako miejsca rozrywki, muzea jako *environmental art*, muzea wirtualne oraz właśnie muzea monograficzne. Newhouse postrzega muzea monograficzne jako osobny typ muzeów, którego celem jest eksponowanie różnorodnych aspektów aktywności twórczej artysty i jego środowiska. Oprócz wspomnianych prac tematykę muzeów oraz

⁴² M. Rutkowska-Dybek, *Model architektury współczesnego muzeum europejskiego* (praca doktorska), Politechnika Gdańska, Gdańsk 2011.

⁴³ A. Kiciński, *Muzea: zagadnienia rozwoju i projektowania: polska perspektywa*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa 2011.

⁴⁴ K. Tzortzi, *Museum space: where architecture meets museology*, Routledge, London–New York 2016.

⁴⁵ Na przykład Caterina Albano bada rolę osobistych przedmiotów w tworzeniu narracji wystawy, zdawkowo odnosząc się do przestrzeni. C. Albano, *Displaying lives: the narrative of objects in biographical exhibitions*, "Museum and Society" 2007, nr 5, s. 15–28.

⁴⁶ M. W. Gahtan, D. Pegazzano (red.), *Monographic Exhibitions and the History of Art*, Routledge, London–New York 2018.

⁴⁷ K. Hill (red.), *Museums and biographies: stories, objects, identities*, The Boydell Press, Woodbridge 2012.

⁴⁸ V. Newhouse, *op. cit.*

przestrzeni ekspozycji dotyczących jednego artysty podjęto w pojedynczych artykułach dotyczących konkretnego obiektu⁴⁹ lub wydarzenia⁵⁰.

Kolejna grupa publikacji, ważnych dla niniejszej dysertacji, dotyczy narratologii, a pośród nich podręczniki⁵¹ i encyklopedie⁵² podsumowujące dorobek różnych badaczy i porządkujące pojęcia funkcjonujące w jej zakresie. Przede wszystkim jednak wskazać należy na prace narratologów, którzy podejmują zagadnienie narracji w różnych kontekstach, takich jak: literatura i film (Paul Copley⁵³, Seymour Chatman⁵⁴), malarstwo oraz rzeźba architektoniczna (Rick Altman⁵⁵). Również wspomniana Mieke Bal przekonuje, że nośnikiem narracji mogą być różne media, pomimo że poświęca swoją pracę głównie tekstom literackim⁵⁶. W tym transmedialnym nurcie utrzymane są liczne publikacje Marie-Laure Ryan⁵⁷, z najważniejszą współautorską pracą dotyczącą kwestii przestrzennych, zatytułowaną: *Narrating space / spatializing narrative: where narrative theory and geography meet*⁵⁸. W pracy tej podjęto m.in. próbę opisu narracji w muzeach historycznych opowiadających losy narodu żydowskiego. Wymienić także należy monografię *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*⁵⁹, w której znajdziemy zapewnienie, że narracja to kategoria uniwersalna obejmująca szerokie spektrum mediów takich jak: malarstwo, komiks, film, media cyfrowe, bio art, muzyka, architektura oraz architektura krajobrazu.

Problematyka związków narracji z architekturą jest podejmowana także przez badaczy będących architektami. Ważną publikacją w tym zakresie jest monografia Anny

⁴⁹ A. Luescher, *Architecture that bows to the artist: Musée Soulages*, „Architectural Research Quarterly” 2016, nr 20, s. 207–216.

⁵⁰ K. Stefanis, *Nathaniel Hone's 1775 Exhibition. The First Single-Artist Retrospective*, „Visual Culture in Britain” 2013, nr 14, s. 131–153; M. Pieczka, *Architecture of exhibitions – case studies of contemporary spaces for art and artist (Architektura wystaw – studia współczesnych przestrzeni dla sztuki i artysty)*, „Space and Form” 2020, nr 42, s. 85–98; M. Pieczka, *Architektura współczesnych wystaw – w poszukiwaniu środowiska ekspozycji artysty i jego twórczości*, [w:] B. Jakubicki, J. Jabłońska-Pawlaczek (red.), *ReForma. Innowacyjność w architekturze wewnątrz*, ASP we Wrocławiu, Wrocław 2021, s. 62–71.

⁵¹ L. Herman, B. Vervaeck, *Handbook of narrative analysis*, University of Nebraska Press, Lincoln–London 2005.

⁵² D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan (red.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, London–New York 2010.

⁵³ P. Copley, *Narrative*, Routledge, London–New York 2013.

⁵⁴ S. Chatman, *What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)*, [w:] W.J.T. Mitchell (red.), *On narrative*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1981, s. 117–136.

⁵⁵ R. Altman, *A Theory of Narrative*, Columbia University Press, New York 2008.

⁵⁶ M. Bal, *op. cit.*

⁵⁷ M.-L. Ryan, *On defining narrative media*, „Image & Narrative” 2003, nr 6, s. 1–7.

⁵⁸ M.-L. Ryan, K. Foote, M. Azaryahu, *Narrating space / spatializing narrative: where narrative theory and geography meet*, The Ohio State University Press, Columbus 2016.

⁵⁹ K. Kaczmarczyk (red.), *Narratologia transmedialna. Teoria, praktyki, wyzwania*, Universitas, Kraków 2017.

M. Wierzbickiej, *Architektura jako narracja znaczeniowa*⁶⁰. Autorka rozpatruje narrację w obiektach kultu religijnego, obiektach kommemoratywnych, jednak jedynie zdawkowo odnosząc się do muzeów związanych z miejscami pamięci. Wierzbicka postrzega przy tym kształtowanie narracji tylko przez zastosowanie znaków symbolicznych.

Pośród pozostałych prac warto wskazać na artykuły: Wojciecha Bonenberga, który dostrzega rolę kontekstu kulturowego w kształtowaniu i percepcji narracji w architekturze⁶¹, oraz Ernestyny Szpakowskiej-Loranc, która bezpośrednio wskazuje na narrację we współczesnych muzeach, otwierając w ten sposób pole do badań nad tymi zagadnieniami⁶². W innej ze swoich prac, Szpakowska-Loranc wskazuje możliwość zastosowania – wspomnianej już – syntezy teorii narracji wypracowanej przez Mieke Bal⁶³, poprzez rozpatrywanie architektury jako tekstu narracyjnego. Warto także wspomnieć o artykule Andrzeja Niezabitowskiego⁶⁴, w którym sprowadza on problem narracji do formy architektonicznej i jej ekspresji, pomijając złożoność narracji i doświadczania architektury. Odnotować również należy pracę Nigela Coatesa, która jest swobodnym esejem o architekturze i szeroko rozumianej narracji, w tym o narracjach – reprezentacjach mówiących o architekturze⁶⁵. Wymienić także trzeba monografię zatytułowaną *Narrative architecture. A designer's story*⁶⁶, której autorzy badają pojęcie narracji architektonicznej z czterech różnych perspektyw: rozważań, marzeń, nauczania i projektowania, co odpowiada 4 rozdziałom tej pracy, ale tylko jeden z nich powiązany jest bezpośrednio z jej tytułem⁶⁷. Za ważną, z punktu widzenia podjętych w dysertacji badań, uznać trzeba także

⁶⁰ A. M. Wierzbicka, *Architektura jako narracja znaczeniowa*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa 2013.

⁶¹ W. Bonenberg, *Narracja architektoniczna a kontekst kulturowy*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Poznańskiej, Architektura i Urbanistyka” 2007, nr 9, s. 5–16.

⁶² E. Szpakowska-Loranc, *Narracja współczesnych budynków muzealnych*, „Przestrzeń i Forma” 2015, nr 24 (1), s. 85–100.

⁶³ E. Szpakowska-Loranc, *Fabula w architekturze. O trójdzielności tekstu architektonicznego i jego warstwie fabularnej w oparciu o założenia teorii narratologii*, [w:] J. Godlewicz-Adamiec, T. Szybisty (red.), *Literatura a Architektura*, Imedius, Kraków–Warszawa 2017; M. Bal, *op. cit.*

⁶⁴ A. Niezabitowski, *Narracja architektoniczna – interpretacje, spekulacje czy fakty empiryczne?*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 2016, nr 61 (1), s. 5–30.

⁶⁵ N. Coates, *Narrative architecture*, John Wiley and Sons, Chichester 2012. Podobną formę eseju ma praca Giovanniego Corbelliniego, która – jak przyznaje sam autor – jest zbiorem pytań i rozważań o architekturze. G. Corbellini., *Sayable Space, Narrative Practices in Architecture*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa 2021.

⁶⁶ S. de Bleeckere, S. Gerards, *Narrative architecture. A designer's story*, Routledge, London–New York 2017.

⁶⁷ *Ibidem*, s. I: *Narrative Architecture explores the postmodern concept of narrative architecture from four perspectives: thinking, imagining, educating, and designing, to give you an original view on our postmodern era and architectural culture.*

pracę Tricii Austin⁶⁸, poświęconą projektowaniu „środowiska narracyjnego” (*narrative environment*), jako nowej gałęzi projektowania obejmującej m.in. architekturę⁶⁹.

Istotną publikacją poruszającą zagadnienie związków narracji i architektury jest również monografia *Architecture and Narrative, The formation of space and cultural meaning* autorstwa architektki Sophii Psarra⁷⁰. Badaczka postrzega architekturę jako *organizowanie koncepcji w wyobraźni*⁷¹ – dzięki generowaniu uporządkowanych wyobrażeń, oraz jako percepcyjne doświadczenie – poprzez wrażenie uzyskiwane przez ruch w przestrzeni. Bada także relację pomiędzy strukturą narracji a percepcyjnym doświadczeniem, uważając ją za najważniejszy aspekt dostrzegany w morfologii przestrzeni. Psarra postuluje potrzebę badań morfologicznych, w tym nad integracją przestrzeni metodą *space syntax*, nie skupiając się przy tym na narracji związanej ze znakami symbolicznymi oraz innymi aspektami kontekstu kulturowego.

Na koniec warto wskazać na publikacje architektów podejmujących się projektowania obiektów muzealnych, którzy wskazują na znaczenie kategorii narracji w swojej twórczości i jej rolę w procesie projektowym, jak np. David Adjaye⁷² i Lee H. Skolnick⁷³.

Podsumowując przeprowadzone badania literaturowe należy stwierdzić, że prace związane bezpośrednio z tematem rozprawy stanowią fragmentaryczny i rozproszony zbiór. Brakuje szczegółowych analiz poszczególnych muzeów biograficznych, a zwłaszcza zwanego opracowania podejmującego tematykę architektury i narracji na przykładzie współczesnych muzeów biograficznych, w których narracja stanowi element kluczowy.

⁶⁸ T. Austin, *Narrative Environments and Experience Design: Space as a Medium of Communication*, Routledge, New York 2020.

⁶⁹ Praca powstała w wyniku prowadzonych studiów podyplomowych *Narrative Environments* na Central Saint Martins, University of the Arts London.

⁷⁰ S. Psarra, *Architecture and Narrative, The formation of space and cultural meaning*, Routledge, London–New York 2009.

⁷¹ [...] *as orchestration of concepts in the mind*. S. Psarra, *op. cit.*, s. XII.

⁷² D. Adjaye, P. Allison (red.), *David Adjaye : constructed narratives*, Lars Müller Publishers, Zürich 2017.

⁷³ L. H. Skolnick, *Towards a new museum architecture Narrative and representation*, [w:] S. MacLeod (red.), *Reshaping Museum Space, Architecture, Design, Exhibitions*, Routledge, London–New York 2005, s. 118–130.

2. MUZEA BIOGRAFICZNE – UWARUNKOWANIA

2.1. Muzea i przestrzenie protomuzealne – zarys zjawiska

Muzea posiadają niezwykle długą i złożoną historię, którą trudno jest omówić na kilku stronach pracy, dlatego też niniejszy podrozdział ma na celu jedynie wskazanie pewnych zjawisk i zasygnalizowanie istotnych kwestii związanych z wykształcaniem się muzeów. Ich przedstawienie jest ważne dla nakreślenia tła dla obecnie powstających obiektów muzealnych.

Samo słowo muzeum pochodzi od greckiego *museion* i łacińskiego *musaeum*, oznaczających świątynię muz lub dom muz, czyli miejsca poświęcone muzom – patronkom sztuki. Terminy te były stosowane w historii w odniesieniu do miejsc o charakterze edukacyjnym, związanych z nauką, myślą filozoficzną, czasem posiadających również własne zbiory⁷⁴. Niezależnie od nich funkcjonowały pinakoteki jako galerie obrazów, oraz gliptoteki, zawierające zbiory rzeźb, a także skarbcze (tezaury)⁷⁵. Jednak dominującą funkcją tych obiektów było raczej magazynowanie niż eksponowanie zbiorów, co należy uznać za aspekt dodatkowy. Formy tych obiektów nie odbiegały od wzorców wyznaczonych przez architekturę świątynną, o czym świadczą zachowane pozostałości Propylejów na Akropolu oraz skarbców na terenie sanktuarium Delfickiego. Stanowią one przykłady architektury protomuzealnej. Oprócz obiektów publicznych, pojawiały się również – określane w ten sam sposób – pomieszczenia w prywatnych, zamożnych domach, o czym wspomina Witruwiusz w swoim traktacie architektonicznym⁷⁶.

Wieki średnie dostarczają niewiele przykładów kolekcjonowania sztuki. Najciekawszy pod tym względem wydaje się przypadek Henryka de Blois, brata króla Anglii, który zgromadził zbiór rzeźb antycznych sprowadzonych z Rzymu w 1151 r. Kluczowym jest fakt, że kolekcja ta nie tylko została stworzona w sposób jednolity pod względem tematycznym, ale również została w sposób świadomy wyeksponowana⁷⁷.

Dla czasów nowożytnych charakterystycznym zjawiskiem było nasilenie się mody na kolekcjonowanie. Powstają wtedy tzw. „gabinety osobliwości” (niem. *Kunstkammer* lub *Wunderkammer*, fr. *cabinet de curiosités*), charakteryzujące się nagromadzeniem

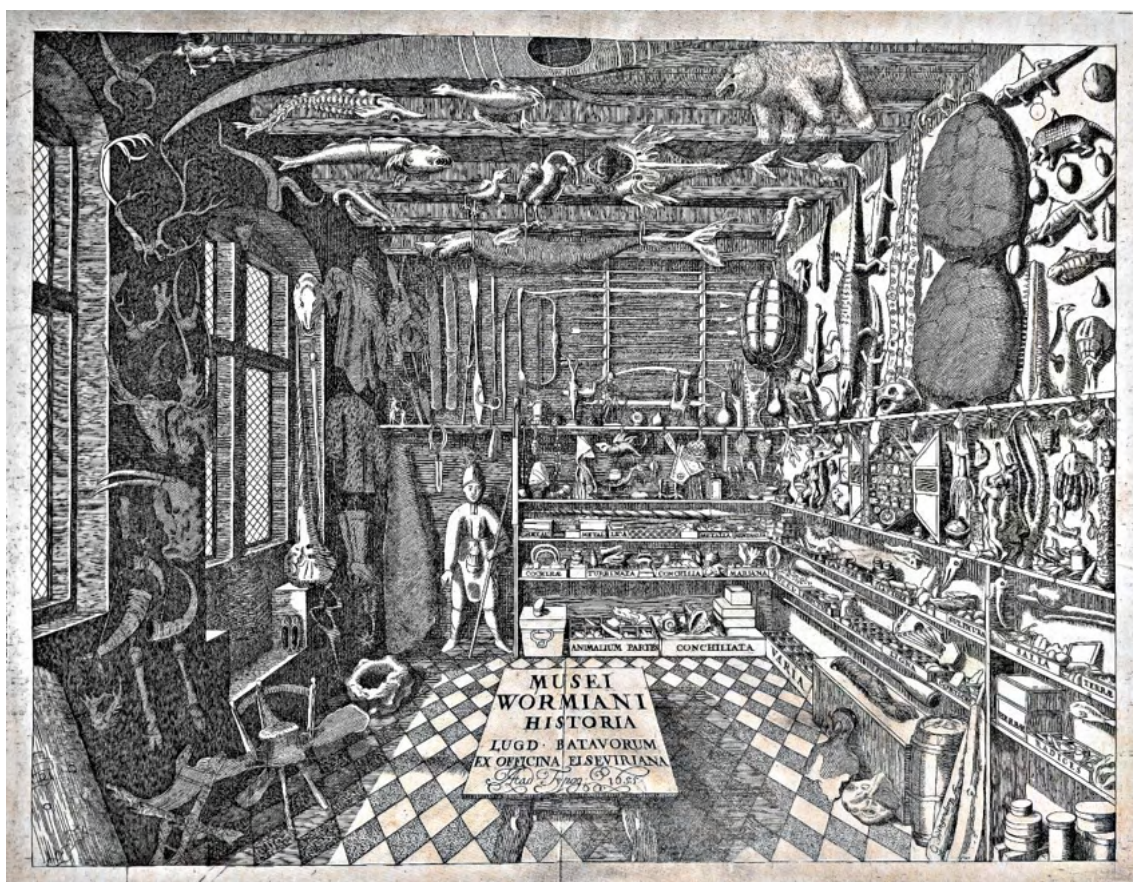
⁷⁴ Na przykład Musaeum (instytut) filozofii i badań w Aleksandrii, założony pod panowaniem Ptolemeusza I Sotera około 306–280 r. p.n.e.

⁷⁵ Z. Żygulski jun., *Muzea ...*, *op. cit.*, s. 12.

⁷⁶ Witruwiusz pisze o specjalnych pomieszczeniach, jak pinakoteki. Mogły być one wyposażone w dzieła malarskie, jak i wykonane na stałe malarstwo naścienne: Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć* (tłum. K. Kumaniecki), Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2004, Ks. VI, R.IV.2 oraz R.V.2.

⁷⁷ D. Folga-Januszewska, *Muzeum: fenomeny ...*, *op. cit.*, s. 19; J.C. Higgitt, *The Roman Background to Medieval England*, „Journal of the British Archaeological Association” 1973, nr 36, s. 1–15.

różnorodnych przedmiotów, m.in.: zabytków starożytnych, tworów natury oraz dzieł sztuki. Były one aranżowane przez kolekcjonera – zbieracza. Z tej przyczyny gabinety osobliwości tak naprawdę najczęściej mówiły o osobie właściciela, jego majątności oraz statusie społecznym. Zbiory te eksponowano w specjalnie przygotowanych i wyposażonych do tego celu pomieszczeniach⁷⁸. Tego typu kolekcje poddawano z czasem usystematyzowaniu, eksponaty dzielono i zmieniano organizację przestrzenną tych miejsc, tworząc wystawy tematyczne. Stały się one punktem wyjścia dla instytucji muzeów, które powoli przybierały formę zbliżoną do dzisiejszego rozumienia tego terminu⁷⁹.



Il. 2. Gabinet osobliwości Ole Worma (tzw. Museum Wormianum), frontyspis z *Musei Wormiani Historia*, 1655. Źródło: internet

Muzea zwyczajowo wiązane są z okresem Oświecenia, kiedy zaczęły powstawać ogólnodostępne instytucje muzealne. Trudno wskazać obiekt, który jako pierwszy zrealizował w pełni idee muzeum publicznego, niemniej jednak ich rozkwit ma miejsce w XIX w. Wtedy też kształtują się pierwsze rozwiązania architektoniczne, które czerpały

⁷⁸ Obszernego opracowania dotyczącego kolekcji i kolekcjonowania dostarcza: K. Pomian, *op. cit.*

⁷⁹ K. Pomian, *op. cit.*, s. 308.

wzorce z innych typologii. Ich plany a przede wszystkim formy początkowo wynikały z przejmowania standardów architektonicznych innych obiektów, na przykład pałaców (np. Canadian Museum of Nature w Ottawie, Fridericianum w Kassel), kościołów (np. Natural History Museum w Londynie, Państwowe Muzeum Historyczne w Moskwie) lub nawiązywały do świątyń antycznych (np. British Museum w Londynie, Altes Museum w Berlinie)⁸⁰. Przy czym ostatni obiekt, czyli Altes Museum projektu Karla F. Schinkla, wzniesiony w 1830 r., charakteryzuje się wieloma innowacyjnymi rozwiązaniami w układzie przestrzennym oraz zastosowaniem lekkich ścianek dzielących, będących prototypem przestawnych ekranów⁸¹. Czerpanie z innych znanych wzorców architektonicznych i podążanie za modami znajdowało również odzwierciedlenie w ich przestrzeniach wystawienniczych oraz kolorystyce wnętrza⁸². Równolegle powstawały również projekty teoretyczne, stanowiące rodzaj rozważań o funkcji muzeum i nowych dla niego wzorcach architektonicznych (m.in. projekty Jacques'a-Nicolasa-Louisa Duranda⁸³).



Il. 3. Canadian Museum of Nature w Ottawie.
Źródło: internet



Il. 4. Fridericianum w Kassel. Źródło: internet

⁸⁰ Confer: M. Rogińska-Niesłuchowska, *Architecture of the contemporary museums as the art of transmission of material and spiritual cultural values*, „Architectus” 2010, vol. 28, nr. 2, s. 179–182; Z. Żygulski jun., *Przemiany architektury muzeów*, „Muzealnictwo” 2004, nr 45, s. 106–124.

⁸¹ M. Pabich, *op. cit.*, s. 50; Rozwiązania przestrzenne Altes Museum wywarły wpływ i stały się podstawą do tworzenia nowych rozwiązań w XX w., jak np. Nowa Galeria Państwowa w Stuttgarcie projektu Jamesa Stirlinga, czy Munson-Williams-Proctor Art Institute autorstwa Philipa Johnsona.

⁸² C. Klonk, *op. cit.*

⁸³ Między innymi projekt galerii, projekt muzeum z 1803 r. W późniejszym okresie tworzyli je także modernści, m.in. Le Corbusier. Jako przykład może posłużyć projekt *Musée Mondial* z 1929 r.



Il. 5. Natural History Museum w Londynie.
Źródło: internet



Il. 6. Państwowe Muzeum Historyczne w Moskwie. Źródło: internet



Il. 7. Altes Museum w Berlinie. Fot. autora, 2022



Il. 8. British Museum w Londynie. Źródło: internet

Jednak to dopiero XX wiek przyniósł liczne nowe rozwiązania w architekturze muzeów, którym poświęcono wiele istotnych opracowań⁸⁴. Analizowano je pod względem formy obiektów (Victoria Newhouse⁸⁵ i Diane Ghirardo⁸⁶), a także ich układów, dyspozycji przestrzennych oraz prowadzenia ruchu zwiedzających (Andrzej Kiciński⁸⁷, Paula von Naredi-Rainer⁸⁸). Z analiz tych wynika, że różnorodność architektury muzealnej wyraża to, co jest postulowane szerzej dla zjawisk zachodzących w architekturze⁸⁹. Pomimo mnogości zaproponowanych rozwiązań architektonicznych, ich głównym celem było wytworzenie właściwych warunków ekspozycyjnych oraz możliwości zachowania

⁸⁴ Zbiorczo na ten temat: D. Davis, *op. cit.*; G. Mack, H. Szeemann, *op. cit.*

⁸⁵ V. Newhouse, *op. cit.*

⁸⁶ D. Ghirardo, *op. cit.*, s. 34–96.

⁸⁷ A. Kiciński, *op. cit.*, s. 124–130, 131–145.

⁸⁸ P. von Naredi-Rainer, *Museum buildings a design manual*, Birkhäuser, Basel–Boston 2004.

⁸⁹ Jak wskazuje Antonio Monestiroli: *architektura nowoczesna już od ponad wieku nie tworzy stylu, lecz różne języki i maniery*. A. Monestiroli, *Tryglif i metopa. Dziewięć wykładów o architekturze*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2009, s. 117. Na ten fakt w kontekście muzeów sztuki wskazuje także: K. Pacholewicz, *op. cit.*, s. 7.

zbiorów. Jednym z efektów tych działań jest powstawanie zamkniętych obiektów, operujących estetyką bunkra, lub jak to określił Marek Pabich „muzeów – twierdz”⁹⁰, czego przykładami są Everson Museum w Syracuse projektu Ieoh Ming Pei’a (otwarte w 1968 r.), czy National Gallery of Art – East Building w Waszyngtonie (1978 r.), a wcześniej Munson-Williams-Proctor Art Institute w Utice autorstwa Philipa Johnsona (1960 r.).



Il. 9. Everson Museum w Syracuse. Źródło: internet



Il. 10. National Gallery of Art – East Building w Waszyngtonie. Źródło: internet



Il. 11. Munson-Williams-Proctor Art Institute w Utice. Źródło: internet

⁹⁰ M. Pabich, *op. cit.*, s. 155–161.

W XX stuleciu wykształciło się także, w powiązaniu z architekturą, nowe podejście i zarazem miejsce do ekspozycji w postaci białych, sterylnych wnętrz zwanych *white cube*⁹¹. Opisał je po raz pierwszy Brian O'Doherty, wskazując na przestrzeń *pozbawioną cienia, białą, czystą, sztuczną*⁹². Wspomniane zmiany miały na celu wytworzenie bezpiecznych, technicznie zaawansowanych i odseparowanych od zewnętrznych warunków wnętrz do prezentacji sztuki. Poza zmianą środowiska, dążeniem do otwartego planu, oświetleniem (najczęściej) światłem sztucznym, przestrzenie te kształtowały kierunek ruchu widza w taki sposób, że był on uwarunkowany linią horyzontu, na której były umieszczone eksponaty i po której podążał wzrok oglądającego. Taki sposób ekspozycji stoi w opozycji do wcześniej szczelnie wypełnionych eksponatami ścian, wymuszających ciągle zbliżanie i oddalanie się od wystawianych dzieł.

Wnętrza *white cube* miały tworzyć idealne warunki do odbioru sztuki, jednak stały się na tyle popularne, że odcisnęły silne piętno również na sposobie prezentacji innych artefaktów, a także wytworów natury. *White cube* jest jednym z typów miejsc ekspozycji⁹³, mających zwrócić większą uwagę na prezentowane eksponaty i w ten sposób stać się niejako przestrzenią wartościującą. Jednak naprawdę nie jest on nigdy realizowany w sposób czysty, całkowicie zgodnie z jego założeniami, na co wskazują liczni badacze⁹⁴, choć jest nadal najczęściej stosowanym rozwiązaniem.

Dodajmy, że w opozycji do *white cube* wykształciły się tzw. „przestrzenie alternatywne” (*alternative spaces*), związane najczęściej z wykorzystaniem opuszczonych obiektów, wcześniej bez funkcji wystawowej, służące czasowemu wykorzystaniu na tę funkcję, jak np. dawne magazyny i obiekty poprzemysłowe. Z czasem przestały być one alternatywne, a stały się równolegle funkcjonującym modelem⁹⁵.

Przełom stuleci XX i XXI przyniósł znaczny wzrost liczby muzeów, w tym placówek biograficznych. W kontekście tych ostatnich, aby właściwie zrozumieć współczesne realizacje, należy sięgnąć do początków zainteresowania twórcą jako jednostką, co wpłynęło na ukształtowanie podejścia monograficznego w muzeach.

⁹¹ Choć już wcześniej przestrzenie wystawiennicze zaczęły eliminować bodźce dostarczane przez zbędne elementy zdobnicze, co miało miejsce w Pawilonie Secesji (projekt J.M. Olbrich, 1899 r.). *Ibidem*, s. 56.

⁹² [...] *unshadowed, white, clean, artificial*. B. O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, The Lapis Press, Santa Monica–San Francisco 1986, s. 15.

⁹³ *Confer*: D. Davis, *op. cit.*, s. 173.

⁹⁴ R. Greenberg, *The exhibited redistributed. A case for reassessing space*, [w:] R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne (red.), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London 2005, s. 246–258; C. Klonk, *op. cit.*, s. 218.

⁹⁵ *Confer*: D. Davis, *op. cit.*; M. Pieczka, B. Wowrzeczka, *op. cit.*

2.2. Historia podejścia monograficznego – muzea i wystawy

Według autora niniejszej pracy można wskazać na trzy główne zjawiska, które wpłynęły na rozwój podejścia monograficznego, a mianowicie: 1) tradycja czasowego eksponowania prac artystów i powiązane z nimi wystawy jednego twórcy; 2) zachowanie miejsc związanych z daną jednostką – domów i pracowni; 3) kreacja pamięci o danej jednostce poprzez nowe realizacje architektoniczne. Występowały one równolegle, wpływając na wytworzenie się grupy muzeów monograficznych – biograficznych.

Pierwszym zjawiskiem wpływającym na ujęcie monograficzne jest organizowanie wystaw czasowych. Jego początki mają uzasadnienie w zmieniającej się od czasów renesansu pozycji artysty, który przestaje być osobą anonimową. Przejawem tych zmian były m.in. akademie, gdzie zrodziła się tradycja czasowego eksponowania prac związanych z nimi twórców. Tego typu wystawy zaczęto organizować już w 2 poł. XVII wieku, poczynając od pierwszej wystawy tego typu na dziedzińcu Hôtel de Brion w Paryżu (1667 r.)⁹⁶. Od tego czasu dzieła sztuki były prezentowane na dwa różne sposoby, na wystawach czasowych oraz jako kolekcje prywatne. Istotną rolę w tym zakresie odegrały także cykliczne wystawy organizowane od 1769 roku w pałacu Burlington House w Londynie przez Królewską Akademię Sztuk Pięknych (Royal Academy of Arts), zwłaszcza tzw. *Letnie Wystawy (Summer Exhibitions)*⁹⁷ poświęcone sztuce współczesnych artystów. Specyfika Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych i sam sposób funkcjonowania ówczesnego świata sztuki doprowadził do braku zgody na eksponowanie w roku 1775 na *Letniej Wystawie* obrazu *The Conjuror (Sztukmistrz)*⁹⁸ autorstwa Nathaniela Hone'a (1718–1784). Zdarzenie to stało się bezpośrednim impulsem do stworzenia pierwszej czasowej wystawy retrospektywnej⁹⁹. Efektem była prezentacja zbioru dzieł autorstwa Nathaniela Hone'a wraz ze wspomnianym kontrowersyjnym dziełem, w wynajętym na ten cel przez samego artystę miejscu. Na wystawie zaprezentowano 66 prac i wydano katalog, natomiast niewiele wiadomo o organizacji przestrzennej wystawy¹⁰⁰. Co warte jest podkreślenia, zdarzenie to przyczyniło się do skierowania zainteresowania indywidualnym

⁹⁶ R. W. Berger, *Public Access to Art in Paris: A Documentary History from the Middle Ages to 1800*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 1999, s. 63.

⁹⁷ Sama nazwa wykształciła się później w związku ze zwyczajowym terminem organizowania wystaw.

⁹⁸ Obrazu przedstawiającego w sposób satyryczny prezydenta Akademii, Sir J. Reynolds'a.

⁹⁹ K. Stefanis, *Nathaniel Hone's 1775 exhibition. The first single-artist retrospective*, [w:] M. W. Gahtan, D. Pegazzano (red.), *Monographic Exhibitions and the History of Art*, Routledge, London–New York 2018, s. 13–25; K. Stefanis, *Nathaniel Hone's 1775 Exhibition: The First Single-Artist Retrospective*, „Visual Culture in Britain” 2013, nr 14, s. 131–153.

¹⁰⁰ K. Stefanis, *Nathaniel Hone's 1775 Exhibition: The First Single-Artist Retrospective*, *op. cit.*, s. 149.

artystą i wskazania możliwości eksponowania jego dorobku. Skutkiem wspomnianej wystawy była organizacja prywatnych wystaw, w tym wielu retrospektywnych cieszących się znacznym powodzeniem. Kolejnym krokiem była, podjęta w 1870 r. przez Royal Academy of Arts, organizacja w Burlington House tzw. *Wystaw Zimowych (Winter Exhibitions)*, której celem była prezentacja dorobku tzw. starych mistrzów¹⁰¹.

W przypadku omawianych powyżej wystaw czasowych standardy przestrzeni wynikały wprost z możliwości lokalowych instytucji. Dalszym etapem stało się, wykształcone w XX w. w muzeach, zjawisko tzw. *blockbusters*¹⁰², wielkoskalowych wystaw złożonych z dzieł wypożyczanych (często z całego świata), w celu zaprezentowania możliwie pełnego dorobku artystycznego jednego twórcy. Najważniejszą właściwością tego typu wystaw było zebranie dużej liczby dzieł, natomiast sama przestrzeń pełniła rolę bądź drugorzędną, bądź swoistego sztafażu nawiązującego do minionej epoki. Znamionym przykładem takich rozwiązań są wystawy prezentowane w latach dziewięćdziesiątych, między innymi *Claude Monet: 1840–1926* (1995 r.) w Art Institute of Chicago¹⁰³ i *Johannes Vermeer* (1996 r.) w National Gallery of Art w Waszyngtonie oraz w Royal Cabinet of Paintings, Mauritshuis w Hadze. Wystawy te cieszyły się ogromnym zainteresowaniem¹⁰⁴. Ten typ ekspozycji nadal jest ważny w działalności dużych muzeów, jednak coraz częściej jesteśmy świadkami zmian zachodzących w organizacji przestrzeni wystawienniczej, której zadaniem jest pogłębienie przekazu czy też ponowne sformułowanie przekazu, w celu zmiany postrzegania i odbioru dzieł sztuki oraz osoby twórcy¹⁰⁵. Wystawy tego typu nie ograniczają się jedynie do prezentowania prac artysty, mogą również odnosić się do kwestii związanych z jego życiem.

Potrzeba tworzenia wystaw monograficznych spowodowała także przeznaczenie na ten cel części dotychczas działających budynków muzealnych¹⁰⁶. Dobrym na to

¹⁰¹ *Wystawa zimowa* w 1874 r. została po raz pierwszy poświęcona w całości twórczości jednego artysty, Sir Edwina Landseer. Katalog wystawy dostępny jest na stronie Royal Academy of Arts: [b.a.], *The Works of The Late Sir Edwin Landseer, R.A., Winter Exhibition 1874*, Royal Academy of Arts, London 1874, źródło: https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/exhibition-catalogue/1874-sir-edwin-landseer-ra?all_fields=&commit=Search&date=1874&form=exhibition_catalogues&index=3&title=&total_entries=3&utf8=%E2%9C%93 [dostęp: 01.09.2020].

¹⁰² [b.a.], *Art History and the "Blockbuster" Exhibition*, "The Art Bulletin" 1986, nr 68, s. 358–359.

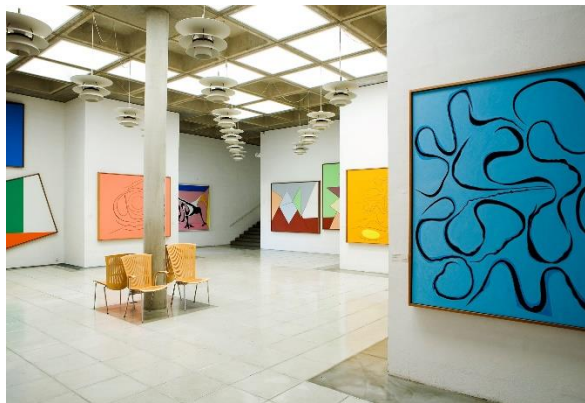
¹⁰³ E. Barker, *Exhibiting the canon: The blockbuster show*, [w:] E. Baker (red.), *Contemporary Culture of Display*, Yale University Press, New Haven–London 1999, s. 127–146.

¹⁰⁴ Czego przykładem jest 900 tysięcy zwiedzających na wystawie Claude'a Moneta. K. Coffee, *Exhibition Review*, "Curator: The Museum Journal" 1996, nr 39, s. 67–71.

¹⁰⁵ M. Pieczka, *Architecture of ...*, *op. cit.*, s. 85–98.

¹⁰⁶ Wczesnym przykładem takiego rozwiązania jest wydzielenie w 1836 r. skrzydła Muzeum Sztuk Pięknych w Angers z ekspozycją prac rzeźbiarza Pierra-Jeana Davida d'Angers. *Confer*: A. Pieńkos, *Dom ...*, *op. cit.*, s. 188.

przykładem jest, zaprojektowany specjalnie dla jednego artysty w 1988 r., Richard Mortensen Room, powstały w wyniku rozbudowy muzeum w duńskim Trapholt¹⁰⁷. W podobnym czasie pojawiły się kolejne indywidualne przestrzenie ekspozycji dzieł pojedynczych twórców, funkcjonujące w ramach założeń muzealnych, czego przykładem jest Museum Insel Hombroich w Neuss z 1987 r. W obrębie tego zespołu powstały swobodnie rozlokowane pawilony, w części przeznaczone konkretnym artystom. Wśród nich odnajdziemy również obiekty będące efektem współpracy architekta Hermana H. Müllera i rzeźbiarza Erwina Heericha¹⁰⁸, które stanowią dzieła same w sobie, architektoniczne rzeźby dostępne także od wewnątrz¹⁰⁹. Przykładem realizacji osobnego budynku muzeum monograficznego w ramach kompleksu muzealnego jest natomiast Cy Twombly Gallery, projektu Renzo Piano, otwarty w 1995 r. w ramach Menil Collection w tekszańskim Houston (USA). Obiekt prezentuje prace Cy'a Twombliego (właśc. Edwina Parkera, 1928–2011) amerykańskiego malarza abstrakcjonisty, znanego z wielkoskalowych dzieł inspirowanych kaligrafią.



Il. 12. Richard Mortensen Room w Trapholt, wewnątrz ekspozycyjne. Źródło: internet

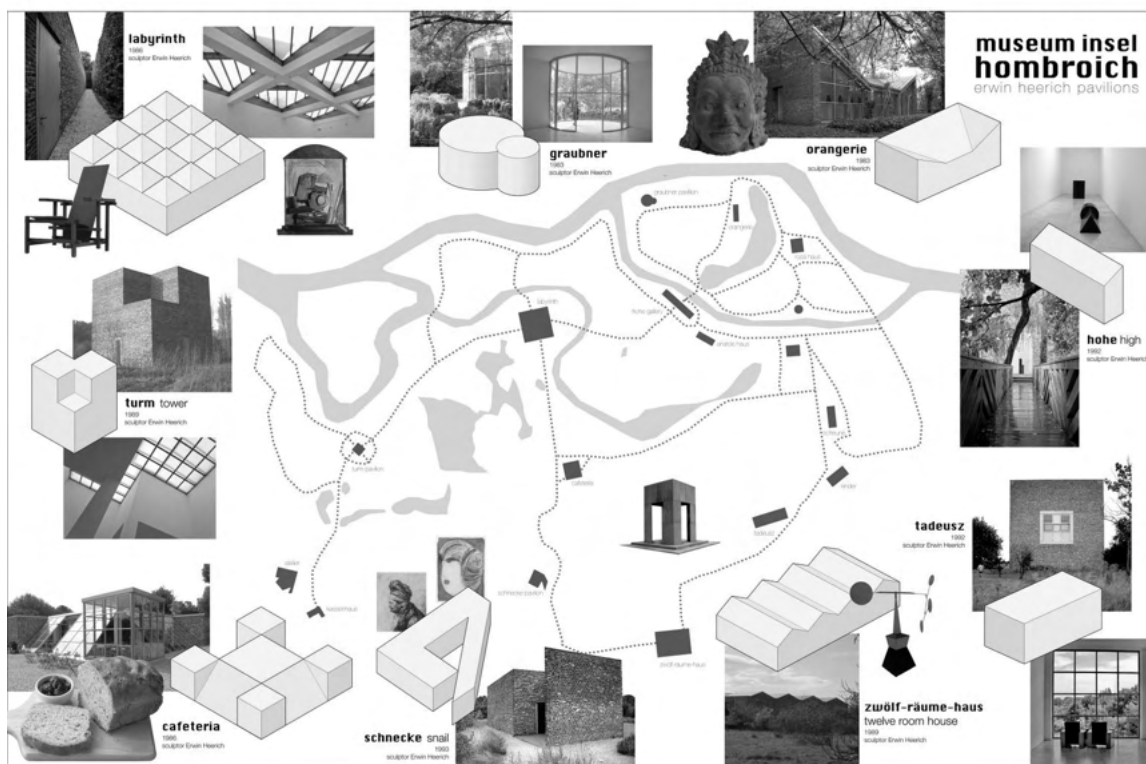


Il. 13. Erwin Heerich (współpraca Herman H. Müller), budynek–rzeźba *Der Turm* na terenie Museum Insel Hombroich w Neuss, 1989. Źródło: internet

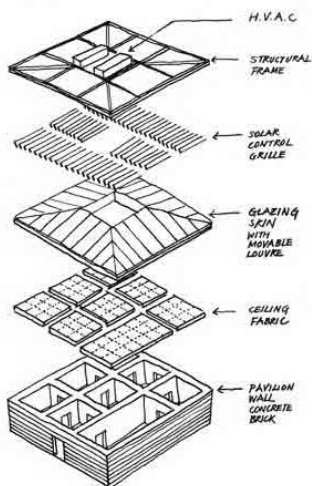
¹⁰⁷ Wieloboczna biała przestrzeń powstała przy współdziałaniu artysty i architektów: Boye Lundgaard, Bente Aude. *Vide:* [b.a.], *The Richard Mortensen Room*, Witryna internetowa Muzeum w Trapholt, źródło: <https://trapholt.dk/en/richard-mortensen-room/> [dostęp:01.02.2022].

¹⁰⁸M. Pabich, *op. cit.*, s. 240.

¹⁰⁹ Obecnie na terenie Fundacji Muzeum Insel Hombroich występują liczne pawilony ekspozycyjne, zgrupowane na trzech obszarach, nazwanych: Raketenstation Hombroich, Kirkeby-Feld, Museum Insel Hombroich (obejmujący pierwotny obszar fundacji).



II. 14. Plan Museum Insel Hombroich z budynkami– rzeźbami Erwina Heericha. Źródło: internet



II. 15. Cy Twombly Gallery w Houston, aksonometria pokazująca część ekspozycyjną z systemem rozpraszającym światło. Źródło: internet



II. 16. Cy Twombly Gallery, wnętrze ekspozycyjne (na wprost praca inspirowana kaligrafią: Cy Twombly, *Bez tytułu*, 1967). Źródło: internet

Kolejnym zjawiskiem wpływającym na powstawanie muzeów monograficznych jest chęć zachowania miejsc związanych z daną osobą, na przykład dawnej pracowni lub miejsca zamieszkania. Przyczynia się to do przekształcenia takiego obiektu w muzeum. Wyjaśnijmy, że zagadnienie siedzib artystów należy do dość dobrze przebadanych. Pisze

o tym m.in. Andrzej Pieńkos¹¹⁰. Tematykę tę poruszono także w innych pracach, gdzie opisano historię właścicieli domów i pracowni artystycznych w Europie, w tym w Polsce¹¹¹.

Wspomniany Pieńkos pisze w jednej ze swoich monografii o koncepcji domu artysty, który miał się narodzić wraz z humanistycznym modelem kultury zrodzonym we Włoszech w XV w. i rozpowszechnionym następnie w Europie, a związanym z wcześniejszym sposobem traktowania pracowni artystów jako miejsc izolacji wypełnionych atrybutami artystyczno-naukowymi. Tego typu warianty gabinetów osobliwości nie były czymś odosobnionym w tamtym czasie, a kolekcje towarzyszyły zwłaszcza artystom i były wykorzystywane podczas ich pracy. Często już za ich życia stawały się miejscami do zwiedzania. Wśród nich wymienia Pieńkos dom Petera Paula Rubensa w Antwerpii, przebudowany ok. 1616 r.¹¹², składający się z partii mieszkalnej, skrzydła pracowni oraz części przeznaczonej do przechowywania prywatnej kolekcji, nazwanej Panteonem. Newhouse wzmiankuje go jako dom artysty-kolekcjonera, uznając za protoplastę muzeum monograficznego¹¹³, a dla Pieńkosa jest on najbardziej rozwiniętym przykładem nowożytnego domu artysty¹¹⁴, który – za Giovannim Pietro Bellorim – tak opisuje: *W swym domu w Antwerpii [Rubens – przyp. aut.] wybudował na wzór rzymskiego Panteonu okrągłą izbę z jednym otworem w szczycie kopuły, aby uzyskać jej równomierne oświetlenie i tam umieścił swe cenne Muzeum oraz inne ciekawostki*¹¹⁵. Przykładem późniejszym jest dom poety Johanna W. Goethego, który zawierał specjalne pomieszczenia do ekspozycji artefaktów i księgozbioru, a sam poeta nazywał swój dom „Museum”¹¹⁶. Tego typu przestrzenie służyły artystom do kreowania ich wizerunku, a dla artystów sztuk wizualnych, malarzy, rzeźbiarzy były pomocą w pozyskiwaniu klientów, stając się elementem wręcz niezbędnym¹¹⁷. Dość w tym miejscu przytoczyć wizyty papieża

¹¹⁰ A. Pieńkos, *Dom ...*, *op. cit.*

¹¹¹ A. Pieńkos (red.), *Pracownia ...*, *op. cit.*; J. C. Delorme., A. M. Dubois *Paryskie pracownie artystów*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2015.

¹¹² Należy zauważyć, że obecnie obiekt jest w znacznej mierze rekonstrukcją z 1937 r., a dziś pełni on funkcję muzeum.

¹¹³ V. Newhouse, *op. cit.*, s. 74.

¹¹⁴ A. Pieńkos, *Dom ...*, *op. cit.*, s. 26.

¹¹⁵ *Ibidem*, s. 32.

¹¹⁶ *Ibidem*, s. 44.

¹¹⁷ Tak opisuje w swoich listach tę kwestię żona znanego malarza Henryka Siemiradzkiego: *wzory dywanów perskich, tkanin, draperii, naczyń, waz greckich i etruskich, masy gipsów; oprócz swojej użyteczności w obrazach wszystkie te przedmioty składają się na całość imponującą dla zwiedzających, a piękna i artystycznie urządzona pracownia jest rzeczą konieczną na stanowisku Henryka. Musiał się też złożyć na dobrze zaopatrzoną bibliotekę, bez której nie mógłby się obejść.* J. Dużyk, *Siemiradzki. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1986, s. 342; *cit. per.*: A. Pieńkos, *Dom ...*, *op. cit.*, s. 85.

Leona XII w pracowni Berthela Thorvaldsena w 1826 r., czy cesarza Franciszka Józefa u Jana Matejki w 1881 r.

Domy i pracownie artystów mogły także świadczyć o umiejętnościach artysty w zakresie projektowania lub wykonywania elementów dekoracji obiektu. Niekiedy ich celem miała być manifestacja statusu społecznego. Powodowało to przekształcanie tego typu obiektów w muzea, czasem jeszcze za życia twórców¹¹⁸. Przykładem jest letnia rezydencja rzeźbiarza Vincenzo Veli (1820–1891) w Ligornetto, która była udostępniona zwiedzającym od 1868 r.¹¹⁹, stanowiąc swego rodzaju hybrydę funkcjonalną ze względu na specjalne przestrzenie ekspozycyjne. Sam obiekt, wzniesiony na planie kwadratu z centralną ośmioboczną częścią wyższą, powstał według zamysłu artysty przy współpracy z architektami Cipriano Aimettim i Isodoro Spinellim. Podobna sytuacja miała miejsce już wcześniej w Brukseli, gdzie od 1850 r. powstawała pracownia-muzeum Antoine’a Wiertza (1806–1865), malarza, rzeźbiarza i pisarza w jednej osobie. Architektura tego obiektu miała nawiązywać do antycznej świątyni w Pasteum¹²⁰. Kolejnym przykładem jest otwarte w 1903 r. Musée national Gustave Moreau, które Gustave Moreau (1826–1898) zaczął tworzyć jeszcze za życia w swoim domu-pracowni z myślą o przyszłym uruchomieniu takiej instytucji¹²¹. Spowodowało to znaczne przekształcenia domu przeprowadzone przy pomocy architekta Alberta Lafona, rozpoczęte od wyburzeń, wprowadzenia nowych połączeń komunikacyjnych, a zwieńczone aranżacją wystroju, układem mebli, pamiątek i obrazów¹²².

Okresem wzmożonego powstawania muzeów poświęconych pojedynczym artystom w ich dawnych pracowniach i domach stał się przełom XIX i XX wieku. Warto tu wskazać na Musée Rodin, które działa w dwóch lokalizacjach: od 1919 r. w dawnym paryskim atelier rzeźbiarza Auguste’a Rodina (1840–1917), a także od 1948 r. w dawnym domu tego artysty w Meudon. Oba oddziały instytucji zostały wypełnione dziełami zapisanymi przez Rodina na ten cel w testamencie. W tym miejscu trzeba zwrócić uwagę na zmiany przeznaczenia domu artysty na funkcję muzealną, następujące wiele lat po śmierci artysty, które często niosą ryzyko utraty pierwotnego charakteru. Za przykład

¹¹⁸ W języku angielskim występuje termin *musealisation* lub proponowany przez R. Pavoni dla tego zjawiska *museumization*. R. Pavoni, *Towards a definition and typology of historic house museums*, “Museum International” 2001, nr 53, s. 16–21.

¹¹⁹ A. Pieńkos, *Dom ...*, *op. cit.*, s. 196.

¹²⁰ Elementy te nie zachowały się do dzisiejszych czasów.

¹²¹ V. Newhouse, *op. cit.*, s. 78.

¹²² [b.a.], *Musée national Gustave Moreau, Dossier de presse*, Musée national Gustave Moreau, Paris 2021.

takich działań podawany jest, otwarty w 1966 r., dom Moneta we francuskim Giverny¹²³. Skrajnym przykładem takiego swobodnego podejścia jest florenckie Museo Casa di Dante, które powstało po wyznaczeniu prawdopodobnej lokalizacji i dokonaniu „rekonstrukcji” domu Dantego Alighieri (1265–1321). Należy również zauważyć, że oprócz wykorzystania obiektów bezpośrednio związanych wcześniej z danym artystą, miały również miejsce adaptacje nie związanych z nim wcześniej budynków, czego przykładem dawny zamek biskupi w Albi, zamieniony w 1922 r. na Musée Toulouse-Lautrec. Przy czym jedynym elementem wiążącym artystę z tym miastem są narodziny.



Il. 17. Musée national Gustave Moreau w Paryżu, wnętrze muzeum. Źródło: internet



Il. 18. Musée Rodin w Paryżu, wnętrze muzeum. Źródło: internet

Trzecim ze zjawisk wpływającym na ujęcie monograficzne jest chęć kreowania pamięci o jednostce poprzez nowe realizacje architektoniczne. Jako przykład pierwszych prób podejścia do tego rodzaju muzeum monograficznego, można wskazać Musaeum Paola Giovio w Como zbudowane w latach 1536–1543¹²⁴. Obiekt ten został wzniesiony w typie willi podmiejskiej mającej pomieścić galerie portretów wybitnych postaci, zapewniając jednocześnie pośród nich miejsce dla fundatora obiektu, włoskiego humanisty, historyka i biskupa Nocery Paola Giovio (1483–1552)¹²⁵. Jak wskazuje

¹²³ S. Whittingham, *The poetry of the museum*, „Museum International” 2009 nr 48, s. 4–8, tutaj 7.

¹²⁴ Z. Ważbiński, *Musaeum Paola Giovio w Como, jego geneza i znaczenie*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo” 1979, nr 8 (99), s. 115–144.

¹²⁵ Dużo późniejszym przykładem takiej „świątyni pamięci” o wybitnych jednostkach, tym razem z szeroko pojętego niemieckojęzycznego kręgu kulturowego, jest Walhalla w Donaustauf pod Ratyzboną. Nawiązano tam do nordyckiej mitologii, w której *walhalla* oznacza komnatę poległych bohaterów. Obiekt zaprojektowany przez architekta Leo von Klenze’ a i wzniesiony dla króla Bawarii Ludwika I w latach 1830–1842 zawiera kolekcje popiersi, później uzupełnioną o posąg samego fundatora. *Vide*: R. Baumann, *The Walhalla: Bavarian Integration Monument, Germanic Hall of Fame, Expression of European Patronage*, [w:] M. Beller, J. Leerssen (red.), *The Rhine: National Tensions, Romantic Visions*, Brill, Leiden 2017, s. 166–182.

Zygmunt Waźbiński, obiekt ten jest *prototypem nowożytnego muzeum biograficznego*¹²⁶. Kolejnym tego typu obiektem jest florencka Casa Buonarroti, stanowiąca niegdyś własność Michała Anioła (1475–1564), lecz nie będąca jego stałym domem, jedynie okresowo użytkowanym¹²⁷. Po śmierci artysty obiekt został gruntownie przebudowany, a w latach 1612–1640 cztery sale ozdobiono malowidłami, które wraz z ekspozycją pamiątek i pojedynczych dzieł stanowiły swego rodzaju pomnik ku chwale artysty i wpływowej florenckiej rodziny Buonarrotich, w tym również pomysłodawcy zmian – poety Michała Anioła Młodsze¹²⁸. Wśród sal wyróżnia się jedna, tzw. Galeria, której ściany i sufit wypełniają malowidła z lat 1613–1635¹²⁹, przedstawiające sceny z życia Michała Anioła i związane z jego pracą¹³⁰. Budynek stał się siedzibą muzeum dopiero ok. 1859 r. wraz z powołaniem organizacji opiekującej się obiektem¹³¹.



Il. 19. Casa Buonarroti we Florencji, wewnątrz. Źródło: internet

Pierwsze obiekty projektowane jako muzea biograficzne zaczęto wznosić dopiero w wieku XIX. Do najważniejszych przykładów należą Gipsoteka Canovy oraz Thorvaldsenianum.

¹²⁶ Z. Waźbiński, *op. cit.*, s. 132.

¹²⁷ Pierwotnie nieruchomości składała się z osobnych budynków, które stanowiły formę inwestycji i były przez artystę wynajmowane.

¹²⁸ P. Ragionieri, *The Casa Buonarroti in Florence*, [w:] F. Fergonzi (red.), *Rodin and Michelangelo: A Study in Artistic Inspiration*, Charta, Milan 1997, s. 15–25.

¹²⁹ *Ibidem*, s. 16.

¹³⁰ Należą do nich np. *Michał Anioł prezentujący Pawłowi IV model dokończenia bazyliki Św. Piotra i wykonania kopuły* oraz *Michał Anioł ukoronowany przez Sztukę i Poezję*. Szczegółowy katalog zbiorów i wyposażenia „Galerii” zawiera przewodnik z 1875 r. *Vide*: A. Fabbrichesi, *Guide De La Galerie Buonarroti*, Typographie cenniniana delle Murate, Florence 1875, s. 12–16.

¹³¹ P. Ragionieri, *op. cit.*, s. 22.

Gipsoteka Canovy (Gipsoteca Canoviana, Gypsotheca Canoviana) została zaprojektowana przez Francesco Lazariego i wzniesiona w 1836 r. w Possagno, w rodzinnym mieście rzeźbiarza Antonio Canovy (1752–1822) w celu prezentowania prac pozostawionych przez artystę, będących w rękach jego spadkobierców. Obiekt Gipsoteki został zlokalizowany przy historycznym domu, miejscu narodzin artysty, przeznaczonym do przechowania zachowanych po nim pamiątek. Jednak nie była to jedyna inwestycja w Possagno związana z Canovą, ponieważ już za życia zaplanował on wzniesienie, według projektu Giovanniego Antonia Selva, Tempio Canoviono, czyli swojego mauzoleum wzorowanego na rzymskim Panteonie. Budowla ta została ukończona w 1832 r. Góruje ona nad miejscowością i jest połączona osią widokową z domem narodzin Canovy oraz z Gipsoteką. Tym sposobem elementy upamiętniające artystę nabrały znaczenia urbanistycznego, wpływając na układ przestrzenny miejscowości. Główna oś z jednej strony wyznaczona jest przez mauzoleum, z drugiej zaś przez obiekt muzealny, co pomijane jest w analizach dotyczących tego muzeum.

Sama Gipsoteka przyjęła plan prostokątnej w planie nawy, poprzedzonej przedsionkiem i zakończonej półokrągłą absydą. Główne wnętrze zostało podzielone na trzy przestrzenie i przykryte sklepieniem kolebkowym z kasetonami i świetlikami. Całość budowli uzyskała klasycystyczny (neoklasyczny) wyraz, tożsamy stylistycznie z rzeźbami samego Canovy. Wyłącznie górne oświetlenie wnętrz oraz ornamentyka przyczyniły się do wytworzenia świątynnego charakteru obiektu.



Il. 20. Lokalizacja Tempio Canoviano i Gipsoteca Canoviana w Possagno. Opracowanie autora. Źródło mapy: internet



Il. 21. Tempio Canoviano w Possagno. Źródło: internet



Il. 22. Gipsoteca Canoviana w Possagno, widok zewnętrzny. Źródło: internet

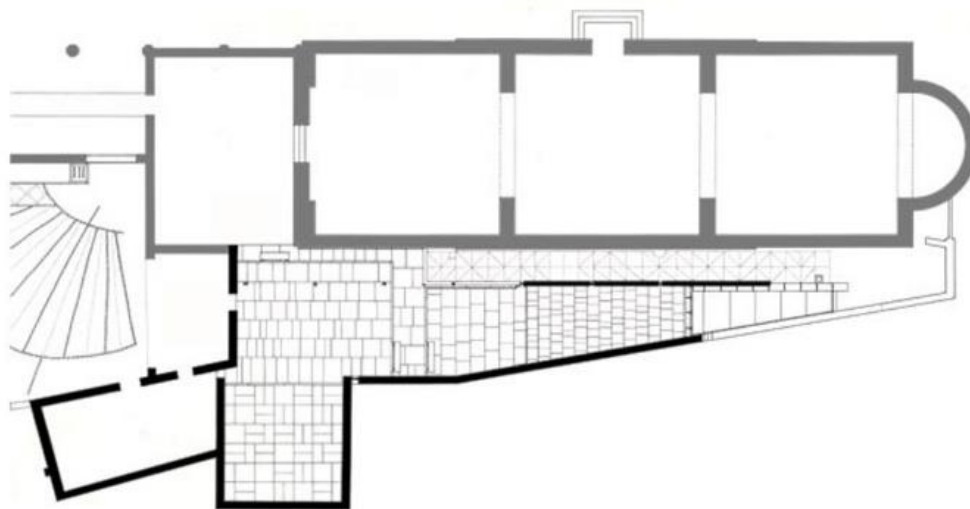


Il. 23. Gipsoteca Canoviana, widok zewnętrzny. Źródło: internet

Gipsoteca Canovy została rozbudowana w latach 1955–1957, z okazji 200-lecia urodzin artysty, przez architekta Carlo Scarpę¹³². Obiekt został wtedy wzbogacony o trzy niewielkie sale przeznaczone do ekspozycji prac artysty, harmonijnie połączone z zastanym budynkiem. Scarpa zaproponował niższy obiekt o nieregularnym rzucie i zróżnicowanym wysokościowo przekroju, tworzący nie tylko dogodne warunki do ekspozycji rzeźb, ale zarazem otwierający go na istniejący budynek. Takie rozwiązanie pozwoliło na uzyskanie różnych ujęć światła dziennego, które wpływają na odbiór marmurowych rzeźb i gipsów Canovy. Co najważniejsze, Gipsoteca nie tylko miała tworzyć wartościową przestrzeń do ekspozycji, ale także prezentować pełniej twórczość artysty, złożoną zarówno z ukończonych rzeźb, jak i szkiców oraz modeli, stanowiących z jednej strony kompendium prac (*catalogue raisonné*¹³³), z drugiej zaś pozwalających prześledzić rozwój artystyczny słynnego rzeźbiarza.

¹³² Była to kolejna realizacja Scarpy poświęcona przestrzeniom wystawienniczym po realizacji wystawy prac Paula Klee w 1948 roku w Wenecji oraz prac Mondriana w 1956 roku w Rzymie.

¹³³ J. Carmel-Arthur, *Canova and Scarpa in Possagno*, [w:] S. Buzas (red), *Four museums : Carlo Scarpa, Museo Canoviano, Possagno, Frank O. Gehry, Guggenheim Bilbao Museum, Rafael Moneo, the Audrey Jones Beck Building, MFAH, Heinz Tesar, Sammlung Essl, Klosterneuberg*, Edition Axel Menges, Stuttgart 2004, s. 8.



Il. 24. Gipsoteca Canoviana w Possagno, rzut pierwotnego budynku wraz z częścią zaprojektowaną przez Carlo Scarpę Źródło: internet



Il. 25. Gipsoteca Canoviana, część dobudowana według proj. Carlo Scarpy. Źródło: internet



Il. 26. Gipsoteca Canoviana, część dobudowana – wnętrze. Źródło: internet



Il. 27. Gipsoteca Canoviana, część dobudowana – wewnątrz. Źródło: internet



Il. 28. Gipsoteca Canoviana, ekspozycja w części dobudowanej – wewnątrz. Źródło: internet

Pewne podobieństwa do obiektu Gipsoteca Canoviana wykazuje muzeum Thorvaldsenianum (Thorvaldsens Museum) w Kopenhadze poświęcone duńskiemu rzeźbiarzowi Bertelowi Thorvaldsenowi (1770–1844). W tym celu artysta jeszcze za życia przekazał swoje prace oraz prywatną kolekcję obrazów, co wiąże się z jego powrotem do Danii w 1838 r. po okresie zamieszkania i pracy twórczej w Rzymie. Thorvaldsen chciał, by uzyskano efekt równowagi pomiędzy architekturą obiektu i prezentowanymi rzeźbami oraz aby eksponowano prace w warunkach zbliżonych do studia artysty¹³⁴. Autorem projektu muzeum został architekt Michael G. Bindsbøll, a sam obiekt został oddany do użytku w 1848 r., 4 lata po śmierci rzeźbiarza¹³⁵. Nadano mu formę w znacznej mierze inspirowaną architekturą antycznych świątyń, z przewagą elementów egiptyzujących. Dziedzińcowy w planie budynek składa się z hallu wejściowego oraz serii amfiladowo połączonych niewielkich sal wystawienniczych i wewnętrznego obejścia. Dodajmy, że dziedziniec jest jednocześnie miejscem pochówku artysty. Thorvaldsenianum miało stać się nie tylko muzeum, ale także monumentem *wzmacniającym świadomość narodową*¹³⁶. Świadczy o tym fryz dekoracyjny zdobiący elewacje zewnętrzne budynku, zaprojektowany i wykonany przez Jørgena Sonne'a. Prezentuje on powitanie Thorvaldsena po jego powrocie do kraju, przedstawione w kolejnych scenach. Element ten

¹³⁴ L.B. Jørgensen, *Thorvaldsen's museum: A display of life and art, 1848–1984*, „International Journal of Museum Management and Curatorship” 1984, nr 3, s. 237–250.

¹³⁵ Konkurs architektoniczny na tę realizację wygrał Michael G. Bindsbøll. Zaproponował on kilka, zachowanych do dziś, różnorodnych koncepcji obiektu. Sam obiekt powstał na terenie dawnej wozowni królewskiej w centrum Kopenhagi, z wykorzystaniem miejsca i materiałów budowlanych z rozbiórki.

¹³⁶ L.B. Jørgensen, *op. cit.*, s. 237.

jasno wskazuje na podporządkowanie obiektu osobie artysty, nie zaś jego dziełom. Odbiór wnętrz muzealnych, niewielkich, wręcz intymnych, jest w znacznej mierze definiowany przez wyraziste barwy: czerwień (pompejańską), zielen i jaskrawą żółć, zaczerpnięte z antyku i znane dzięki odkryciom dokonany w Pompejach i Herkulanum. Znaczącym jest także fakt wbudowania medalionów i płaskorzeźb w ściany budynku, jako stałych elementów ekspozycji, co stanowi jeden z filarów koncepcyjnych muzeum tworzonego z myślą o konkretnej, stałej kolekcji.



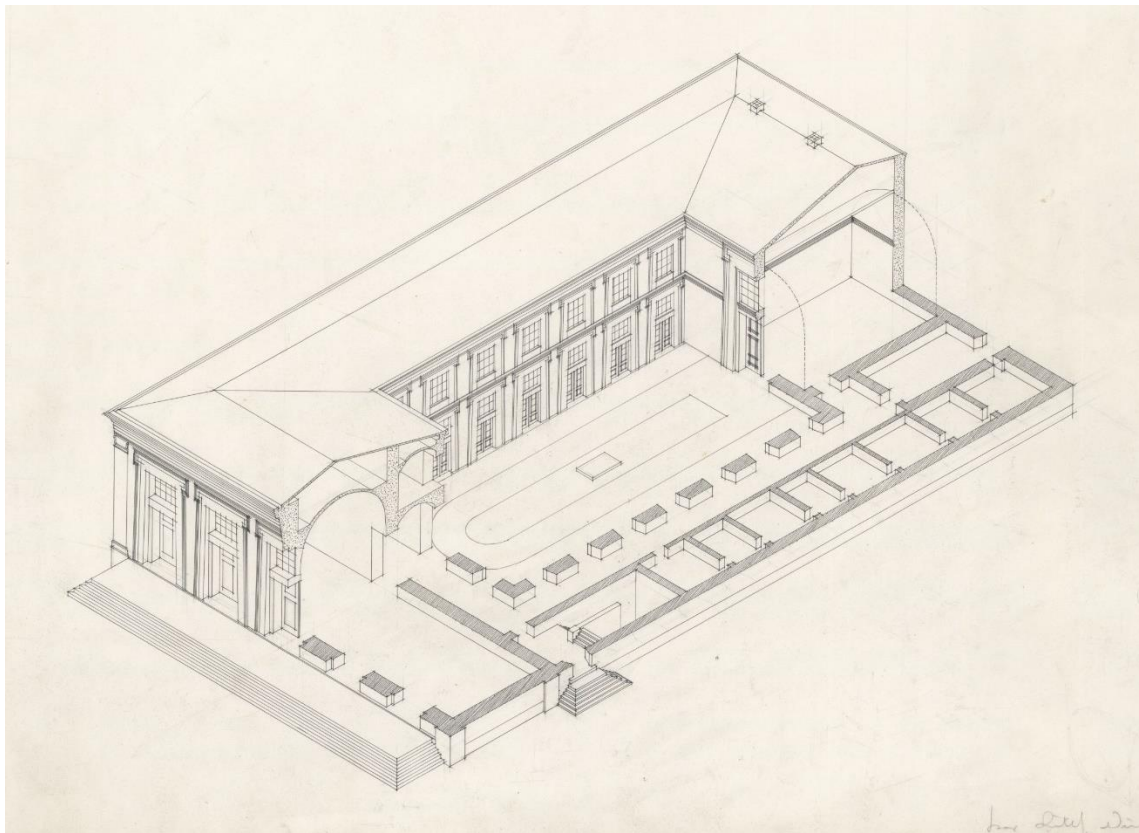
Il. 29. Thorvaldsenianum w Kopenhadze, widok zewnętrzny. Źródło: internet



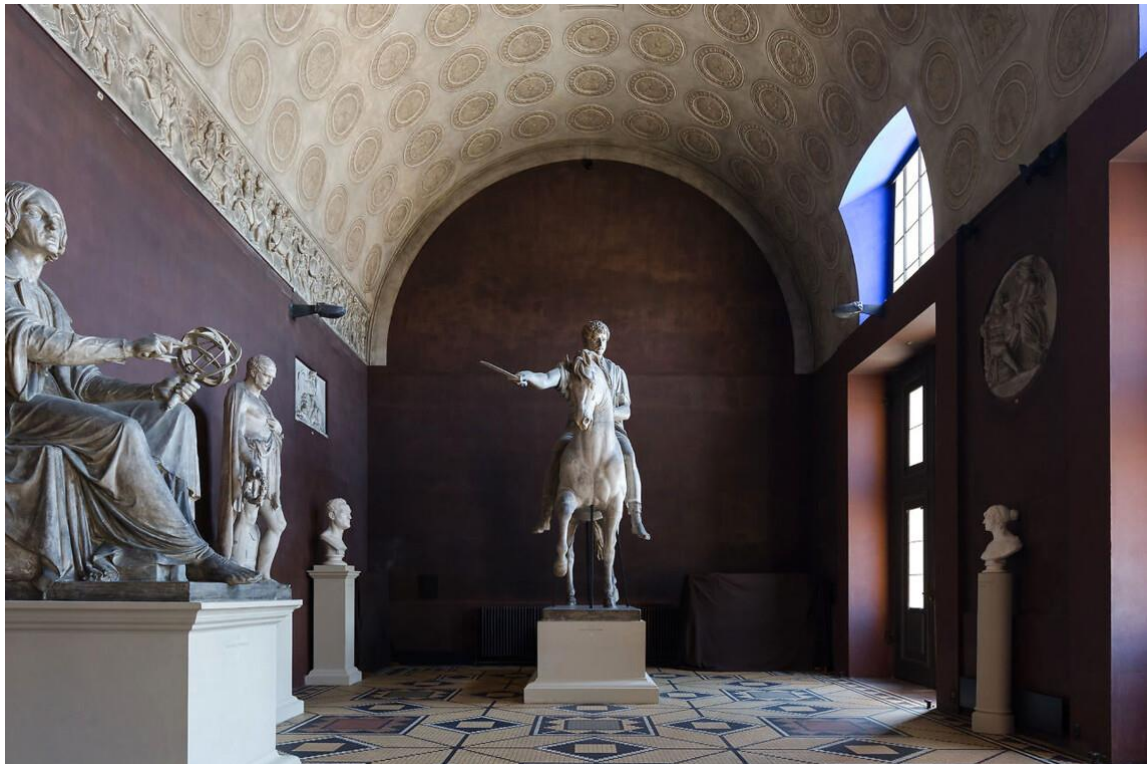
Il. 30. Thorvaldsenianum, dziedziniec z grobem artysty. Źródło: internet



Il. 31. Thorvaldsenianum, fragment fryzu autorstwa Jørgena Sonne'a. Źródło: internet



Il. 32. Thorvaldsenianum, aksonometria i rzut. Źródło: internet



Il. 33. Thorvaldsenianum, wnętrze. Źródło: internet

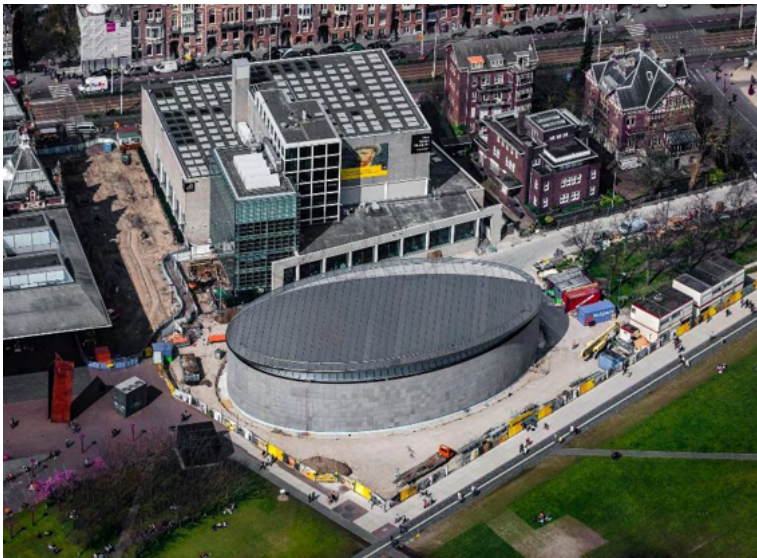
Muzea Conavy i Thorvaldsena stanowiły pierwsze realizacje nowo projektowanych muzeów monograficznych, dla których istotny był antyczny, świątynny charakter oraz wątek funeralny, ale na połączenie muzeum z funkcją mauzoleum napotykały już wcześniej. Takie rozwiązania znalazły zastosowanie w kilku innych przypadkach, takich jak Dulwich Picture Gallery (proj. J. Soan, 1817 r.), czy nieistniejący Trumbull Art Gallery (proj. J. Trumbull, 1832 r.)¹³⁷. Niemniej jednak pod koniec XIX w. najpopularniejszym wariantem były wspomniane wcześniej pracownie artystów, które z czasem zamieniano w muzea.

Nowy etap w realizacjach muzeów biograficznych otwiera wiek XX (szczególnie jego druga połowa) i modernizm. Powstało wtedy kilka znaczących obiektów, jak np. Muzeum Van Gogha w Amsterdamie wzniesione w 1973 r., według projektu Gerrita Rietvelda¹³⁸, czy Fundació Joan Miró w Barcelonie z 1975 r. autorstwa Josepa Lluísa Seta. Oba obiekty odznaczają się prostotą, jasną kolorystyką i białymi wnętrzami oraz zróżnicowanymi ujęciami światła naturalnego, mającymi zapewnić dogodne warunki ekspozycji. Należy także wspomnieć dwie kolejne, ważne dla tego okresu placówki,

¹³⁷ M. Pabich, *op. cit.*, s. 44.

¹³⁸ Obiekt został kilkakrotnie rozbudowany, a także wprowadzono zmiany we wnętrzach.

a mianowicie Musée national Fernand Léger, wzniesione w 1960 r. w Biot, oraz Fondation Vasarely z 1976 r. w Aix-en-Provence (w obu przypadkach na terenie Francji). Pierwszy z nich został zaprojektowany przez Andreï Svetchine (*vel* André Svétchine) dla upamiętnienia malarza i czołowego przedstawiciela kubizmu Fernanda Légera (1881–1955). Budynek ten następnie został rozbudowany w 1987 r. przez Bernarda Schoebela. Obecnie obiekt składa się z dwóch ustawionych względem siebie prostopadle prostopadłościennych bloków. Najważniejszymi elementami budynku są umieszczone na jego elewacjach wielkoformatowe mozaiki. Powstały one na podstawie niedokończonych projektów dekoracji z motywami sportowymi, przygotowanych przez Légera dla stadionu w Hanowerze, oraz z inspiracji muralami artysty¹³⁹. W obiekcie uwzględniono również witraże Légera, wykonane w technologii *dalle de verre*, czyli montażu szkła w betonie oraz żywicy epoksydowej. W ten sposób w architekturę budynku wpisane zostały elementy twórczości artysty, który za swojego życia stworzył wiele murali i mozaik, w tym inspirowanych myślą swojego przyjaciela, architekta Le Corbusiera¹⁴⁰. W przypadku Muzeum poświęconego Légerowi to mozaiki decydują o odbiorze przez widzów jego formy zewnętrznej. Wnętrza natomiast utrzymane są w typie *white cube*. Dodajmy, że budynkowi muzeum towarzyszą ogrody, zaprojektowane przez Henri Fisha, w których umieszczono rzeźby wzorowane na pracach Légera.



Il. 34. Muzeum Van Gogha w Amsterdamie, widok po rozbudowach. Źródło: internet

¹³⁹ [b.a.], *Building and gardens*, Witryna internetowa Musée national Fernand Léger, źródło: <https://musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/fleger/en/building-and-gardens> [dostęp: 02.02.2022].

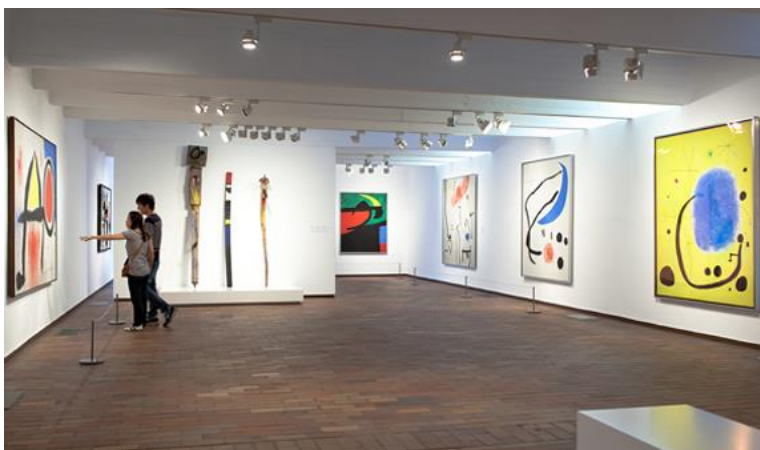
¹⁴⁰ Natomiast w modelowym domu projektu Le Corbusiera – Pawilonie Esprit Nouveau w 1925 r. zawisły obrazy Légera. Léger wykonał także wielkoformatowy fotomontaż *Travailler* do pawilonu wystawowego Temps Nouveaux z 1937 r. autorstwa Le Corbusiera.



Il. 35. Muzeum Van Gogha w Amsterdamie, wewnątrz. Źródło: internet



Il. 36. Fundació Joan Miró w Barcelonie. Źródło: internet



Il. 37. Fundació Joan Miró w Barcelonie, wewnątrz. Źródło: internet



Il. 38. Musée national Fernand Léger w Biot, mozaika na elewacji. Źródło: internet



Il. 39. Musée national Fernand Léger, wewnątrz z witrażem w technologii *dalle de verre*. Źródło: internet



Il. 40. Musée national Fernand Léger, wnętrze ekspozycyjne. Źródło: internet



Il. 41. Musée national Fernand Léger, ogród z rzeźbami inspirowanymi pracami artysty. Źródło: internet

Podobna sytuacja ma miejsce w przypadku Fondation Vasarely (Il. 42), placówki prezentującej dorobek Victora Vasarely'a (1906–1997), pioniera stylu op-art. Obiekt ten został zaprojektowany przez samego artystę we współpracy z architektami Johnem Sonnierem i Dominique'iem Ronsseray'em i określony jako centrum architektoniczne

(*centre architectonique*)¹⁴¹. Plan obiektu oparto na zestawieniu 16 heksagonów, elementów charakterystycznych dla twórczości artysty, zwłaszcza dla serii prac *Hommage à l'hexagone*. Siedem heksagonów zostało przeznaczonych na integracje architektoniczne (*intégrations architecturales*), czyli instalacje stworzone *in situ*. Część z nich została na stałe wbudowana we wnętrza, łącząc architekturę i dzieła plastyczne. Odwołanie do twórczości Vasarely'iego odnajdziemy również w elewacjach obiektu, opartych na kontraście bieli i czerni, ujętych w formy geometryczne. Są to właściwie wielkoskalowe, przestrzenne interpretacje dzieł malarskich Vasarely'iego, z przeszkleniami doświetlającymi wybrane strefy wnętrza oraz pozwalającymi na wytworzenie efektu lustrzanego zwielokrotnienia sąsiednich ścian. Podobny efekt złudzenia optycznego uzyskano dzięki sadzawce usytuowanej przed obiektem muzeum. Ulegają niemu także poruszający się po klatce schodowej¹⁴². Dodać na koniec należy, iż od 2003 r. obiekt ten podlega ochronie jako zabytek¹⁴³.

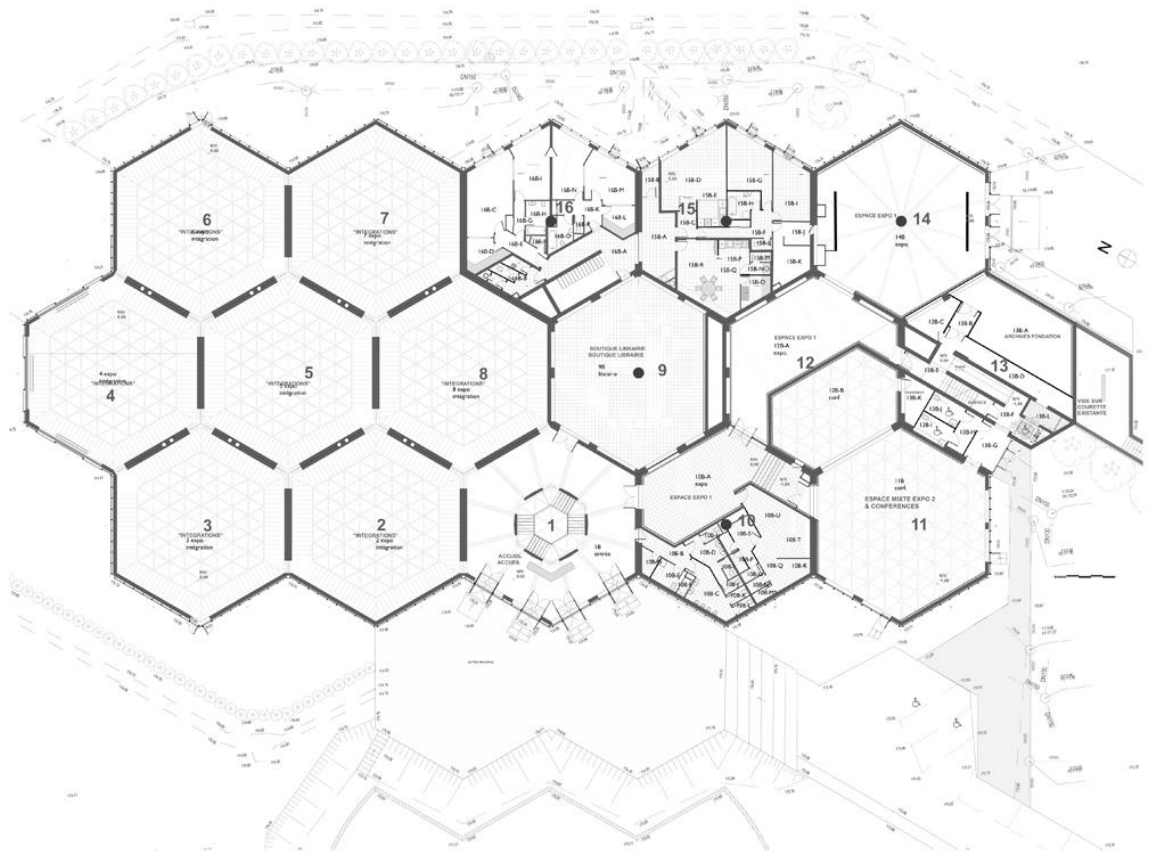


Il. 42. Fondation Vasarely w Aix-en-Provence. Źródło: internet

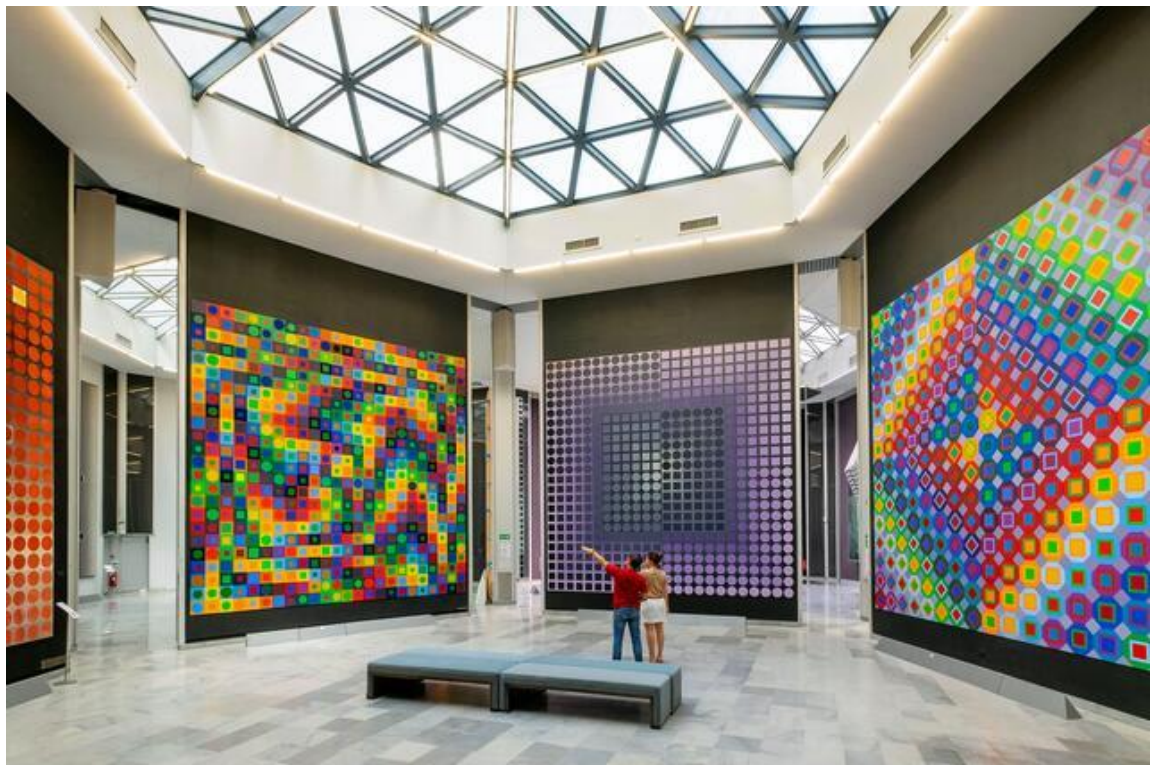
¹⁴¹ [b.a.], *The project of a Foundation*, Witryna internetowa Fondation Vasarely, źródło: <https://www.fondationvasarely.org/en/architectonic-center/the-project-of-a-foundation/> [dostęp: 02.02.2022].

¹⁴² Schody zostały skonstruowane na tej samej zasadzie, co znajdujące się w zamku w Chambord (prawdopodobnie projektu Leonarda da Vinci). Są to podwójne, nie krzyżujące się schody umieszczone w sześciokątnej klatce schodowej.

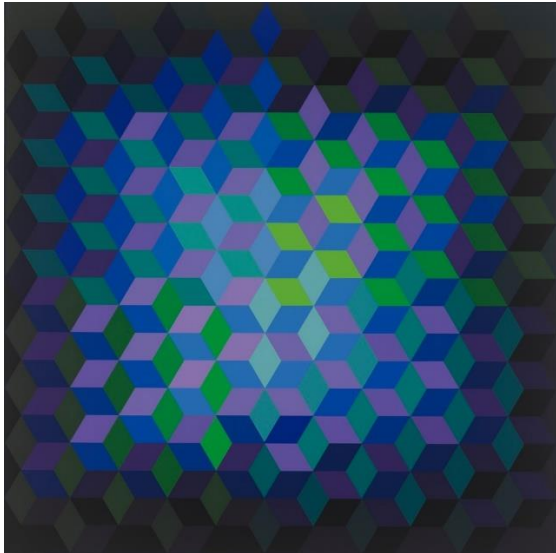
¹⁴³ A. B. de Araujo, *La restauration-conservation (2011–2019) de la Fondation Vasarely (1973–1976), ou comment rendre actuelles des ambiances surannées*, „Ambiances” 2016, nr 2, s. 1–29.



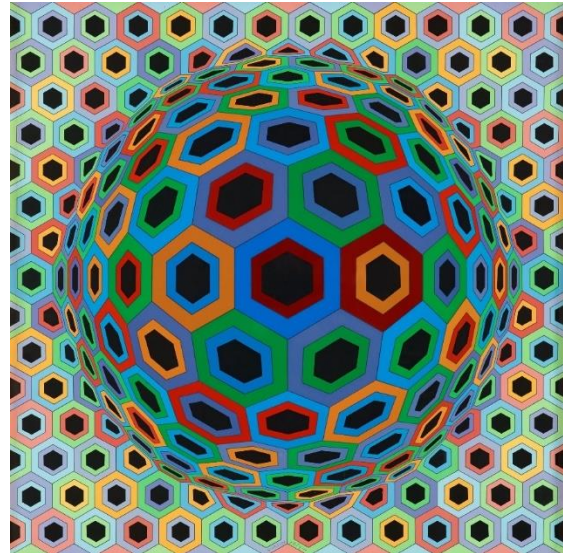
Il. 43. Fondation Vasarely, rzut. Źródło: internet



Il. 44. Fondation Vasarely, wnętrze ekspozycyjne. Źródło: internet



Il. 45. Victor Vasarely, *Hommage a L'Hexagone*, 1969. Źródło: internet



Il. 46. Victor Vasarely, *Sin Hat 33*, 1972–1973. Źródło: internet



Il. 47. Fondation Vasarely, widok z lotu ptaka. Źródło: internet

2.3. Typy muzeów biograficznych z podziałem na obiekty adaptowane i nowoprojektowane

Muzea biograficzne można odnieść do proponowanej przez Krzysztofa Pomiana typologii muzeów publicznych¹⁴⁴. Podstawą tej systematyzacji jest sposób ich powstania. Pomian wyróżnia cztery modele: 1) model tradycyjny oznacza, że dzieła sztuki przechowywane są w oryginalnym otoczeniu i zgodnie z ich przeznaczeniem; 2) model

¹⁴⁴ K. Pomian, *op. cit.*, s. 308–314.

rewolucyjny to muzea powstałe poprzez konfiskatę dzieł, które umieszczono w nie związanych z nimi wcześniej obiektach; 3) model ewergetyczny, za którym kryją się muzea powstałe z donacji osoby prywatnej; 4) model komercyjny dotyczy muzeów funkcjonujących w oparciu o zakup nowych dzieł w celu stworzenia kolekcji. Choć muzea biograficzne można wpisać w każdy z tych czterech modeli, co znajduje odzwierciedlenie także w architekturze tych obiektów, to jednak przeważająca ich liczba powstała z donacji (artysty lub jego rodziny, spadkobierców), co jest przejawem troski o pamięć.

Biorąc jednak pod uwagę aspekty architektoniczne, można zaproponować podział muzeów wynikający z faktu, czy placówkę utworzono w obiekcie do tego celu zaadaptowanym, czy specjalnie zaprojektowanym, co przedstawiono na ilustracji (Il. 48). W obu tych zasadniczych grupach, można wyodrębnić po dwa typy, a także określić ich charakterystyczne cechy.

Wśród obiektów adaptowanych, ich trzon stanowią dawne studia/atelier/pracownie artystów oraz miejsca ich zamieszkania, takie jak: domy, wille, pałace, letnie rezydencje, które poddano przekształceniu na muzea. Są to zarówno oryginalne placówki, powstałe z donacji artysty, jak i utworzone wiele lat po jego śmierci. Stanowią one bardzo liczny typ, a jednym z przykładów jest przedstawione wcześniej Musée national Gustave Moreau. Stanowią one zróżnicowany zbiór pod względem stylistycznym, choć często powtarzającą się cechą łączącą te obiekty są ponad przeciętnej wielkości okna doświetlające wnętrza pracowni¹⁴⁵. Jednak należy zaznaczyć, że znaczna część z tych obiektów została muzeami dopiero po śmierci artysty, poprzez odtwarzanie, a właściwie kreowanie na nowo tych przestrzeni, co w głównej mierze decyduje o ich charakterze. Drugi typ stanowią obiekty adaptowane, które nie były wcześniej związane z osobą twórcy, ale uzyskały takie przeznaczenie z powodu dostępności zasobu budowlanego i poszukiwania dla niego nowej funkcji. Związane jest to często z tym, że sam obiekt jest postrzegany jako wartościowy, rzadziej ze względu na możliwość uzyskania poprawnych warunków ekspozycyjnych. Typ ten jest reprezentowany np. przez Musée Toulouse-Lautrec w Albi.

W skład kolejnej grupy wchodzi obiekty nowoprojektowane, które pozwalają na uzyskanie warunków dostosowanych do posiadanych zbiorów. Pojawia się wśród nich typ reprezentowany przez przestrzenie funkcjonujące w ramach istniejących założeń muzealnych, jak np. w przypadku Richard Mortensen Room w Trapholt czy obiektów w Museum Insel Hombroich w Neuss. Najczęściej jednak są to nowe obiekty o funkcji

¹⁴⁵ Dotyczy to zwłaszcza obiektów związanych z malarzami oraz rzeźbiarzami, choć nie wyłącznie.

muzealnej, które pozwalają na prezentację osoby, jej dorobku, czasem nawet kontekstu kulturowego, jak w przypadku Thorvaldsenianum w Kopenhadze oraz Gipsoteca Canoviana w Possagno czy Fondation Vasarely w Aix en Provence.

Na koniec należy również zauważyć, że proponowany podział nie jest rozłączny, a niektóre obiekty np. ze względu na swoje przekształcenia i rozbudowy, funkcjonują na granicy określonych typów.

PODZIAŁ MUZEÓW BIOGRAFICZNYCH OBIEKTY ADAPTOWANE I NOWOPROJEKTOWANE		
GRUPA	TYP	CHARAKTERYSTYCZNE CECHY
OBIEKTY ADAPTOWANE	→ DAWNE PRACOWNIE I MIEJSCA ZMIESZKANIA	→ PRÓBA ODTWORZENIA / KREOWANIA / ZACHOWANIA PIERWOTNEGO CHARAKTERU MIEJSCA
	→ POZOSTAŁE OBIEKTY ADAPTOWANE NIEZWIĄZANE Z PREZENTOWANĄ OSOBA	→ CHARAKTER CZĘŚCIOWO ZWIĄZANY Z POPRZEDNIĄ FUNKCJĄ OBIEKTU
NOWOPROJEKTOWANE OBIEKTY O FUNKCJI MUZEALNEJ	→ CZĘŚCI ZAŁOŻEŃ MUZEALNYCH POŚWIĘCONE DANEMU ARTYŚCIE	→ NAKIEROWANIE NA UZYSKANIE ODPOWIEDNICH WARUNKÓW EKSPOZYCJI
	→ OBIEKTY POWSTAŁE JAKO SAMODZIELNE MUZEUM POŚWIĘCONE JEDNEMU ARTYŚCIE	→ MOŻLIWOŚĆ REALIZACJI INDYWIDUALNYCH ROZWIĄZAŃ ZWIĄZANYCH Z PREZENTOWANĄ JEDNOSTKĄ

II. 48. Podział muzeów biograficznych. Opracowanie własne

2.4. Współczesne uwarunkowania w funkcjonowaniu muzeów i kwestia muzeów narracyjnych

Jesteśmy obecnie świadkami znacznego ożywienia w działalności muzeów. Zachodzące w muzealnictwie zmiany najlepiej ilustrują modyfikacje w definiowaniu pojęcia muzeum, opracowywane przez ICOM – Międzynarodową Radę Muzeów (International Council of Museums). W sposób czytelny przedstawiają one przemiany instytucji muzealnych w XX i XXI w., co znajduje odzwierciedlenie także w ich architekturze. Wraz z powstaniem ICOM w 1946 r. została zredagowana pierwsza definicja muzeum, która utożsamiała tę placówkę z kolekcją. Brzmi ona następująco: *Słowo <<muzea>> obejmuje wszystkie ogólnodostępne kolekcje materiałów artystycznych, technicznych, naukowych, historycznych lub archeologicznych, w tym ogrody zoologiczne i botaniczne, ale z wyłączeniem bibliotek, z wyjątkiem tych, w których znajdują się stałe sale wystawowe*¹⁴⁶. W ten sposób rozumiane muzea były głównie miejscami gromadzenia eksponatów, zarówno nieożywionych, jak i – co dość zaskakujące – ożywionych. W kolejnych zmianach definicji powielono znaczenie kolekcji, jednak sukcesywnie zaczęto dodawać aktywności, jakie powinny wypełniać instytucje muzeów, a mianowicie gromadzenie, konserwowanie, komunikowanie (podawanie do publicznej wiadomości) oraz prezentowanie zbiorów. Jeszcze w 2001 r. zbiory były rozumiane jako *materialne świadectwa człowieka i jego środowiska*¹⁴⁷, co podkreślało ich fizyczny charakter.

Dopiero w 2007 r. przesunięto akcenty na rzecz materialnego, ale również niematerialnego dziedzictwa, zapisując: *Muzeum jest nienastawioną na zysk, stałą instytucją w służbie społeczeństwu i jego rozwojowi, otwartą dla publiczności, która pozyskuje, konserwuje, bada, komunikuje i eksponuje materialne i niematerialne dziedzictwo ludzkości i jej środowiska w celach edukacji, nauki i przyjemności –*

¹⁴⁶ *The word <<museums>> includes all collections open to the public, of artistic, technical, scientific, historical or archaeological material, including zoos and botanical gardens, but excluding libraries, except in so far as they maintain permanent exhibition rooms.*

[b.a.], *International Council of Museums Constitution, Paris (France) 20 November 1946*, Article II – Section 2.

¹⁴⁷ [...] *material evidence of people and their environment.*

[b.a.], *International Council of Museums Statutes, Amended in Barcelona (Spain) 6 July 2001*, Article II – Definitions, Section 1.

rozrywki¹⁴⁸. Zaprezentowana definicja pokazuje jednocześnie zmiany, jakie zaszły w architekturze muzeów, zarówno pod względem ich cech formalnych, jak i programów funkcjonalnych. Oznaczają one przejście od kolekcji obiektów materialnych do szeroko rozumianego dziedzictwa, a więc także tradycji, zwyczajów, technologii, umiejętności oraz przekazów językowych w tym ustnych, które stały się pełnoprawnymi „eksponatami” muzealnymi. Takie podejście skłania do zwrócenia uwagi nie tylko na zbiory, ale także na miejsca ich przechowywania i eksponowania. Powoduje to zwrot ku tworzonym przez muzea i przekazywanym przez nie opowieściom. Te nowe cele spowodowały pojawienie się w obiektach muzealnych nowych przestrzeni, zwłaszcza edukacyjnych w postaci sal warsztatowych i audytoriów, a także rozbudowanych stref komercyjnych, takich jak: sklepy z pamiątkami, księgarnie, restauracje¹⁴⁹. Na tę zmianę, ogólnie w kontekście architektury, wskazuje Diane Ghirardo, twierdząc, że muzea czerpią wzorce z parku tematycznego (parku rozrywki) oraz centrum handlowego (*mall*). Zaowocowało to realizacjami, które Ghirardo kategoryzuje, nazywając *handlowymi centrami kulturowymi*¹⁵⁰ lub *widowiskiem*¹⁵¹. Odnajduje to odzwierciedlenie w typologii proponowanej przez Victorię Newhouse, która wskazuje na podobne inspiracje i z tego względu mówi o *muzeum jako rozrywce (museum as entertainment)*¹⁵². Oczywiście zjawiska te występowały i występują w powstających obiektach muzealnych z różnym natężeniem, a ich całościowy charakter jest wynikiem wielu czynników. Dotyczy to także przestrzeni wystaw gotowych pomieścić wystawy objazdowe, czy wystawy tworzone z dzieł wypożyczanych, co ukierunkowuje je na zmienność. Skrajnym tego przykładem są wielkie wystawy jednego artysty, przywołane w podrozdziale dotyczącym ujęcia monograficznego.

¹⁴⁸ *A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.*

[b.a.], *International Council of Museums Statutes, Approved in Vienna (Austria) 24 August 2007*, Article 3 – Definition of Terms, Section 1. Museum.

¹⁴⁹ Pomimo postulowanego przez ICOM niekomercyjnego charakteru obiektów, następuje odstępianie od tej idei, widoczne szczególnie w muzeach korporacyjnych, związanych z markami handlowymi. Należą do nich zwłaszcza liczne muzea związane z motoryzacją, np. Mercedes-Benz Welt w Stuttgarcie projektu UNStudio.

¹⁵⁰ Jednym z przykładów jest rozbudowa Nowej Galerii Państwowej w Stuttgarcie projektu Jamesa Stirlinga. D. Ghirardo, *op. cit.*, s. 88–90.

¹⁵¹ W tym kontekście Ghirardo wspomina o Wexner Center z 1990 r., projektu Petera Eisenmana, którego otwarcie odbyło się bez ekspozycji, bowiem mogłaby ona odwracać uwagę zwiedzających od architektury obiektu. Praktyka ta dotyczyła w późniejszym okresie wielu innych budynków muzealnych. *Ibidem*, s. 90–92.

¹⁵² V. Newhouse, *op. cit.*, s. 190–218.

Także sposób tworzenia wystaw i ich środowiska jest obecnie inny, bardziej nastawiony na doświadczanie, niż bierny odbiór kolekcji. Główny na to wpływ ma architektura oraz jej możliwości adaptacyjne, czyli zdolność do tworzenia indywidualnych warunków dla konkretnej wystawy. Nowe cele spowodowały zmianę obiektów muzealnych w kierunku prezentowania oraz komunikowania o znaczeniu dzieł i ich historii. Same budynki wpisują się także w szerszy trend tzw. „architektury ikonicznej”; właściwie go współtworzą. Ma to być w założeniu architektura spektakularna, przyciągająca uwagę, a przez to zapewniająca widownię, będąca atrakcją samą w sobie. Sztandarowym przykładem takiej realizacji jest otwarte w 1997 r. Muzeum Guggenheima w Bilbao, projektu Franka Gehry’ego, które w ocenie Charlsa Jencksa wzmocniło popyt na architekturę tego typu¹⁵³.

W konsekwencji powyższych procesów definicja muzeum została poddana przez ICOM kolejnym zmianom¹⁵⁴. Pokazuje to przeobrażenie muzeum w kierunku instytucji bardziej inkluzywnej, dostępnej dla wszystkich i tworzącej swoiste miejsce spotkań. Jest to także związane z kondycją samych obiektów muzealnych, wznoszonych, rozbudowywanych lub adaptowanych zgodnie z ideą projektowania uniwersalnego, w celu umożliwienia uczestnictwa różnych grup, zwłaszcza tych borykających się z różnymi ograniczeniami psycho-fizycznymi. W związku z tym muzea uzupełniane są o przestrzenie przeznaczone do spotkań o mniej formalnym charakterze, strefy cichsze,

¹⁵³ Jencks zwrócił też uwagę na znaczną komercjalizację oraz spadek znaczenia religii. Wskazywał przy tym, że muzea jako typ budynków zyskały znaczenie podobne do katedr w przeszłości. C. Jencks, *The Iconic Building: The Power of Enigma*, Frances Lincoln, London 2005, s. 195.

¹⁵⁴ W 2019 r. przedstawiono dwie propozycje nowej definicji muzeum:

- 1) *Muzea są demokratyzującą, inkluzywną i polifoniczną przestrzenią krytycznego dialogu na temat przeszłości i przyszłości. Uznając i rozwiązując konflikty i wyzwania teraźniejszości, powierzają społeczeństwu artefakty i okazy, chronią różnorodne wspomnienia dla przyszłych pokoleń i gwarantują wszystkim ludziom równe prawa i równy dostęp do dziedzictwa. (Museums are democratising, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artefacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people.)*
- 2) *Muzea nie są dla zysku. Są partycypacyjne i przejrzyste oraz pracują w aktywnym partnerstwie z różnymi społecznościami i na rzecz różnych społeczności, aby gromadzić, chronić, badać, interpretować, prezentować i pogłębiać rozumienie świata, mając na celu przyczynienie się do godności ludzkiej i sprawiedliwości społecznej, globalnej równości i dobrobytu planety. (Museums are not for profit. They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance understandings of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing.)*

[b.a.], *ICOM announces the alternative museum definition that will be subject to a vote*, Witryna internetowa ICOM, <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/> [dostęp: 31.12.2021].

miejsca relaksu (lokalizowane na ścieżkach zwiedzania), audytoria, hole z tymczasowymi aranżacjami¹⁵⁵. Poprzez kreowanie przestrzeni dla aktywności publicznej stają się one również miejscami o charakterze partycypacyjnym, ważnymi dla budowania społecznego kapitału¹⁵⁶.

Istotnym aspektem zmian jest również złożoność zakresu gromadzonych kolekcji i ich udostępniania, obejmujących *chronienie różnorodnych wspomnień*, tworzenie przestrzeni dialogu, a także nastawienie na *interpretowanie*¹⁵⁷. Właśnie ten nowy element, obok zwrócenia uwagi na różnorodność doświadczenia, pojawił się w przyjętej w 2022 r. przez ICOM nowej definicji muzeum, która brzmi: *Muzeum jest nienastawioną na zysk, stałą instytucją w służbie społeczeństwu, która bada, gromadzi, konserwuje, interpretuje i prezentuje dziedzictwo materialne i niematerialne. Otwarte dla publiczności, dostępne i inkluzywne, muzea wspierają różnorodność i zrównoważony rozwój. Działają i komunikują się etycznie, profesjonalnie z udziałem społeczności, oferując różnorodne doświadczenia dla edukacji, przyjemności, refleksji i dzielenia się wiedzą*¹⁵⁸. Kwestia interpretowania jest wywiedziona z działań edukacyjnych w przestrzeniach muzealnych i stanowi pokłosie poglądów Freemana Tildena¹⁵⁹, który wskazał, że wiodącą rolę pełni nie obiekt, ale jego interpretacja – opowiadana o nim historia¹⁶⁰. Prezentowana historia, opowieść, narracja ma na celu nie tylko przekazanie pewnej wiedzy, ale także wzbudzenie zainteresowania odbiorców, co prowadzi do lepszego zrozumienia i ochrony dziedzictwa.

¹⁵⁵ Przykładami na to są tymczasowe aranżacje i instalacje artystyczne, które najczęściej powstają w tradycyjnych muzeach zorientowanych na dzieła w celu urozmaicenia doświadczenia, np. Icebergs z 2016 r. w National Building Museum w Waszyngtonie, projektu Jamesa Cornera lub Textile Field z 2011 r. w Victoria & Albert Museum w Londynie, projektu Ronana i Erwana Bouroulleców. W podobnym nurcie mieści się również eksponowanie w układzie i formie obiektu miejsc spotkań, takich jak otwarte audytorium w Muzeum Morskim (M/S Museet for Søfart) w duńskim Helsingør, projektu BIG.

¹⁵⁶ Ta tendencja jest widoczna zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych Ameryki, gdzie muzea często są inaczej sprofilowane, przypominają bardziej centra kultury. Muzea mogą być partycypacyjnymi zarówno pod względem aktywnego zwiedzania muzeum, jak i wpływu na jego kształt oraz funkcjonowanie, poprzez przekazywanie informacji zwrotnej. Nina Simon, *The Participatory Museum*, Museum 2.0 Santa Cruz–Calif 2010.

¹⁵⁷ [b.a.], *ICOM announces ...*, *op. cit.*

¹⁵⁸ *A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing.* [b.a.], *ICOM approves a new museum definition*, Witryna internetowa ICOM, <https://icom.museum/en/news/icom-approves-a-new-museum-definition/> [dostęp: 14.09.2022].

¹⁵⁹ Freeman Tilden był pionierem w dziedzinie interpretacji dziedzictwa, współpracującym z National Park Services, organizacją zajmującą się parkami narodowymi oraz miejscami historycznymi, w tym muzeami w Stanach Zjednoczonych Ameryki. Tilden był autorem kilku książek, w tym *Interpreting Our Heritage*, która została przetłumaczona na j. polski i ukazała się pod tytułem *Interpretacja Dziedzictwa*.

¹⁶⁰ F. Tilden, *Interpreting Our Heritage, 4th edition, expanded and updated*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 2007.

W przypadku współczesnych muzeów powoduje to zwrócenie większej uwagi na historię przez nie opowiadaną za pomocą rozmaitych środków wyrazu, w tym takich, jakimi operuje architektura.

Powyższe zmiany i zwrot w kierunku opowieści znajdują odzwierciedlenie w charakterze instytucji muzealnych, czego wynikiem jest termin „muzeum narracyjne”. Uzyskał on niezwykłą popularność i swoje szczególne znaczenie np. w Polsce, będąc wiązany z powstaniem po roku 2000 wielu nowych instytucji muzealnych, zwłaszcza historycznych. Termin ten, choć często używany, tak naprawdę nie jest precyzyjny i wykorzystywany bywa w różnych znaczeniach¹⁶¹. Świadczą o tym zastosowania zawarte w wieloautorskiej publikacji *Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych*¹⁶². Często za pierwowzór muzeum narracyjnego w Polsce uważa się Muzeum Powstania Warszawskiego, które stanowi swoisty wyznacznik specyficznie pojmowanej narracyjności¹⁶³. Dodać należy, iż określenie „narracyjny” często występuje łącznie z pojęciem „nowoczesny”, w celu podkreślenia opozycji znaczeniowej do wcześniejszych muzeów, traktowanych jako „tradycyjne”. Kolejnym, często wskazanym elementem muzeów narracyjnych jest zastosowanie multimediiów i rozbudowanej scenografii, co upodabnia je do muzeum interaktywnego¹⁶⁴. Zdefiniowania pojęcia muzeum narracyjne podjęli się Dorota Folga-Januszewska i Paweł Kowal, którzy mówią o *opowiadaniu przy pomocy ekspozycji jakiejś wyodrębnionej historii. Jej celem jest nie tylko prowadzenie narracji, ale także zaproszenie do dyskusji na temat prezentowanego wydarzenia czy zjawiska. W związku z tym rozszerza się zasób metod eksponowania przedmiotów z zastosowaniem zarówno tradycyjnych (na przykład scenografia), jak i nowoczesnych technik prezentacji, w tym wirtualizacji przekazu. Twórcy ekspozycji narracyjnej odwołują się jednocześnie do poznawania poprzez zmysły (wzrok, dotyk, dźwięk, zapach), ale także przywiązują wagę do roli emocji w odbiorze. Koncentracja tych celów, metod i bodźców,*

¹⁶¹ Podobnie tę kwestię ujmuje Maria Kobielska, która wskazuje, że termin funkcjonuje jako „samooczywisty”. Confer: M. Kobielska, *Muzeum narracyjne – muzeum doświadczeniowe. Uwagi terminologiczne*, „Teksty Drugie” 2020, nr 4, s. 15–36.

¹⁶² P. Kowal, K. Wolska-Pabian (red.), *Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych*, Universitas, Warszawa–Kraków 2019.

¹⁶³ R. Kostro, *Doświadczenie Muzeum Historii Polski*, [w:] P. Kowal, K. Wolska-Pabian (red.), *op. cit.*, s. 125–129; M. Walewski, A. Wudarczyk, *Rola nowoczesnych muzeów narracyjnych w rozwoju miast*, [w:] P. Kowal, K. Wolska-Pabian (red.), *op. cit.*, s. 267–300.

¹⁶⁴ Muzea interaktywne są nastawione na interakcję z multimediami, najczęściej ekranami dotykowymi. Oprócz muzeów interaktywnych pojawia się również termin narracyjne muzea multimedialne, występujący np. w: K. Ziółkowska-Weiss, *Ewolucja tradycyjnych funkcji muzeum w narracyjne muzea multimedialne na przykładzie muzeum Fabryka Emalia Oskara Schindlera*, „Przedsiębiorczość – edukacja” 2013, nr 9, s. 162–174.

oraz intencje twórców, by stworzyć wyjątkową narrację, pozwalają mówić o narracyjności muzeum¹⁶⁵. Należy jednak zwrócić uwagę, że narracja lub precyzyjniej jej formy towarzyszyły muzeom właściwie od ich początku. W tym kontekście, np. D. Folga-Januszewska wskazuje na występujące w muzeach narracje jako narodowe lub modele poznania świata¹⁶⁶. Wynika to po części z faktu, który na pierwszy rzut oka nie jest oczywisty, że historia jest opowiadana *językiem współczesnym, korzystając z kodów komunikacji, które są nam znane*¹⁶⁷. Kontynuując, narracja jako prezentowana opowieść występuje w kontekście każdego z muzeów, jednak dla jednych obiektów jest ona kluczowa i wokół niej kreowane jest funkcjonowanie placówki, a dla innych stanowi aspekt o mniejszym znaczeniu. Dlatego też częściej w literaturze przedmiotu mówi się o muzeach „opartych na narracji” (*narrative-based*), „skoncentrowanych na narracji” (*narrative-centered*), czy „wykorzystujących strategię narracyjną” (*narrative strategies*) a rzadziej o „muzeach narracyjnych” (*narrative museums*)¹⁶⁸.

Elaine H. Gurian, próbując zdefiniować współczesne muzea, proponuje ich pięć kategorii¹⁶⁹. Pierwszą z nich są „muzea zorientowane na obiekty – kolekcje” (*object-centered museums*). Drugą stanowią „muzea narodowe” podporządkowane wizji narodowo-politycznej (*national museums*). Następne to: „muzea skierowane do społeczności lokalnych” – ich celem jest utrzymywanie regionalnych tradycji (*community-centered museums*); „muzea skierowane do konkretnej grupy odbiorców”, np. muzea dziecięce, centra nauki (*client-centered museums*); oraz „muzea narracyjne” – „muzea oparte na narracji”, dla których najważniejsze jest budowanie opowieści (*narrative museums, narrative-based museums*). Każda z wymienionych kategorii charakteryzuje się dominacją pewnych cech, jednak nie wyklucza występowania pozostałych. Widać to dobrze na przykładzie muzeów tradycyjnych, zorientowanych na obiekty materialne (kolekcje), które przejmują coraz częściej cechy właściwe pozostałym grupom. Tak więc muzeum narracyjne nie oznacza braku występowania kolekcji. Określa raczej sposób tworzenia

¹⁶⁵ P. Kowal, D. Folga-Januszewska, *Definicja muzeum narracyjnego*, [w:] P. Kowal, K. Wolska-Pabian (red.), *op. cit.*, s. 49.

¹⁶⁶ D. Folga-Januszewska, *Muzeum i narracja: długa historia opowieści*, [w:] P. Kowal, K. Wolska-Pabian (red.), *op. cit.*, s. 13–30.

¹⁶⁷ D. Folga-Januszewska, *Obraz, narracja, pamięć. Czy możliwe jest wyobrażenie przeszłości w muzeum?*, [w:] R. Kostro, K. Wóycicki, M. Wysocki (red.), *Historia Polski od-nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości*, Muzeum Historii Polski, Warszawa 2014, s. 71–87.

¹⁶⁸ Confer: E. H. Gurian, *Choosing among the options: An opinion about museum definitions*, “Curator: The Museum Journal” 2002, vol. 45, s. 77–88; M. Kobielska, *op. cit.*; J. Weinberg, R. Elieli, *The Holocaust Museum in Washington*, Rizzoli International Publications, New York 1995.

¹⁶⁹ E. H. Gurian, *op. cit.*

warunków, przede wszystkim przestrzennych, do jej ekspozycji, co jest równie znaczące, a czasem ważniejsze niż dzieła jako takie¹⁷⁰.

Termin „muzea narracyjne” jest dziś przejawem pewnej nowości. Ponieważ celem pracy jest badanie związków pomiędzy architekturą i narracją, aby zrozumieć tę kwestię należy wyjaśnić znaczenia narracji i narratologii jako nurtu badań nad samymi narracjami, uwzględniając przy tym specyfikę architektury.

¹⁷⁰ Muzea oparte na narracji nie muszą przestrzegać ściśle chronologicznego układu, ponieważ ich organizacja może mieć charakter zarówno chronologiczny, jak i tematyczny lub będący połączeniem obu. A sama narracyjność związana z sekwencyjnością może występować również w muzeach opartych na kolekcjach. *Confer*: B. Kirshenblatt-Gimblett, *Inscenizowanie historii. Muzeum Historii Żydów Polskich Polin*, [w:] P. Kowal, K. Wolska-Pabian (red.), *op. cit.*, s. 109; M.-L. Ryan, K. Foote, M. Azaryahu, *op. cit.*, s. 186.

3. ARCHITEKTURA I NARRACJA

3.1. Narratologia i jej rozwój

Narracja jest definiowana przez Encyklopedię PWN jako: *wypowiedź mająca na celu przedstawienie zdarzeń w określonym porządku czasowym i przyczynowo-skutkowym (opowiadanie), wraz z powiązаныmi ze zdarzeniami postaciami i środowiskiem (opis)*¹⁷¹. Definicja ta wyznacza główne ramy terminu, jednak odnosi się do jego potocznego rozumienia, a problem z jego definiowaniem jest bardziej złożony, co będzie przedmiotem dalszych rozważań, które należy poprzedzić spojrzeniem na rozwój badań nad samą narracją, a przez to na ewolucję jej rozumienia.

Pomimo długiej historii terminu, sięgającej prac starożytnych, takich jak *Poetyka* i *Retoryka* Arystotelesa¹⁷², narracja stała się obiektem głębszego zainteresowania dopiero w XX w. wraz z wykształceniem się nurtu badań, jakim jest narratologia. Po raz pierwszy określenie „narratologia” zostało użyte przez Tzvetana Todorova w 1969 r.¹⁷³ Było to związane ze zmianą spojrzenia na narrację w czasie dominacji strukturalizmu w humanistyce. Jego konsekwencją było odejście od stylu i gatunku, na rzecz struktury tekstu i jej wyodrębnionych elementów. Jak pisze Anna Burzyńska, narratolog, tacy jak R. Barthes, T. Todorov, C. Bermond, A. J. Greimas stawiali w kręgu swojego zainteresowania schematy fabularne i konstrukcję fabuł, zwracając uwagę na uniwersalność opowiadania i jego rolę w kulturze¹⁷⁴. Za prekursora takich badań uważa się Władimira Proppa, autora *Morfologii Bajki*¹⁷⁵, który wyszczególnił 31 funkcji tworzących powtarzalny schemat, wskazując na wspólną strukturę bajek magicznych¹⁷⁶. Dziś samą narratologię możemy definiować, zgodnie z formułą Mieke Bal, jako: *zbiór teorii narracji, tekstów narracyjnych, obrazów, widowisk, wydarzeń, kulturowych artefaktów, które <<opowiadają pewną historię>>*¹⁷⁷. Takie rozumienie narratologii, wskazuje na jej zastosowanie nie tylko do wąsko rozumianej grupy tekstów literackich, ale

¹⁷¹ [b.a.], *Narracja*, [w:] *Encyklopedia PWN*, źródło: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/narracja;3945893.html>, [dostęp: 30.10.2021].

¹⁷² O czym pisze R. Altman, *op. cit.*, s. 2–8.

¹⁷³ T. Todorov, *Grammaire du Décaméron*, Mouton, The Hague 1969, s.10; *cit. per.*: L. Herman, B. Vervaeck, *op. cit.*, s. 41.

¹⁷⁴ A. Burzyńska, *Idea narracyjności w humanistyce*, [w:] B. Janusz, K. Gdowska, B. de Barbaro, *Narracja, teoria i praktyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 23.

¹⁷⁵ W. Propp, *Morfologia bajki* (tłum. W. Wojtyga-Zagórska), Książka i Wiedza, Warszawa 1976.

¹⁷⁶ Omówienia pracy W. Proppa dostarcza: B. Thomas, *Narrative: The Basics*, Routledge, London–New York 2016, s. 15–27.

¹⁷⁷ M. Bal, *op. cit.*, s. 1.

również do innych mediów¹⁷⁸. Obecnie powszechnie uważa się, że narracja może być przenoszona przez różne media, nie tylko teksty literackie, czy wybrane ich rodzaje lub gatunki. Efektem tego jest stosowanie terminu „narratologia transmedialna”, rozumianego jako dział samej narratologii, stanowiący obecnie najszybciej rozwijający się jej obszar¹⁷⁹. Jest to pokłosie zjawiska, które Martin Kreiswirth nazwał w latach 90. „zwrotem narratologicznym”¹⁸⁰ (*narrative turn*). Określało ono przenikanie pojęcia narracji do kolejnych dyscyplin i dziedzin, a w konsekwencji również rozszerzenie na inne media – nośniki. I tak, narracja stała się ważnym pojęciem historiografii, co zostało zawarte w sformułowaniu autorstwa Artura Danto *history tells stories*¹⁸¹, wskazując na problem obiektywizmu, konstruowania minionej rzeczywistości, a także rozumienia narracyjnego. Wpływ na rozwój narratologii miała również myśl filozoficzna i przeniesienie samej kategorii narracji na grunt filozofii. W tym kontekście najczęściej wskazuje się Jeana-Francoisa Lyotarda i proponowany przez niego termin „wielkich narracji” (*grand narratives*), które w pewnym uproszczeniu odpowiadają ideologiom politycznym i społecznym¹⁸². Jednak przedstawiony w niniejszej pracy problem dotyczy zasadniczo ich przeciwieństwa, czyli małych narracji¹⁸³, które nie obejmują abstrakcyjnych pojęć i zbiorowych przekonań, a koncentrują się na indywidualnym tekście i jego przekazie. Kategoria narracji została zaabsorbowana również przez psychologię i nauki kognitywne. Należy przy tym wskazać na Jerome Brunera twierdzącego, że ludzie są naturalnymi twórcami opowieści¹⁸⁴ i właśnie poprzez narracje poznają świat i samych siebie, czyli narracje stają się mentalnymi formami rozumienia świata¹⁸⁵. Wtórzuje mu Mark Turner, który stwierdził, że narracja jest wrodzoną podstawą procesów poznawczych, a doświadczenie ma charakter narracyjny¹⁸⁶. Jest to związane z samą etymologią słowa narracja, wywodzącego się od łacińskiego *narrare*, czyli opowiadać, które jest pochodną

¹⁷⁸ Warto odnotować, że już wcześniej R. Barthes postulował powszechność opowieści. Confer: R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań* (tłum. W. Błońska), „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 59/4, s. 327.

¹⁷⁹ K. Kaczmarczyk, *O podstawowych założeniach narratologii transmedialnej i o jej miejscu wśród narratologii klasycznej i postklasycznej*, [w:] K. Kaczmarczyk (red.), *Narratologia transmedialna. Teoria, praktyki, wyzwania*, Universitas, Kraków 2017, s. 21.

¹⁸⁰ A. Burzyńska, *Kariera narracji. O zwrocie narratologicznym w humanistyce*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1–2, s. 51.

¹⁸¹ *historia opowiada opowieści. Ibidem*, s. 48.

¹⁸² P. Kulas, *Narracja jako przedmiot badań oraz kategoria teoretyczna w naukach społecznych*, „Kultura i Społeczeństwo” 2014, nr 58 (4), s. 111–130.

¹⁸³ D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan (red.), *op. cit.*, s. 344.

¹⁸⁴ L. H. Skolnick, *op. cit.*, s. 120.

¹⁸⁵ J. Trzebiński, *Narracyjne konstruowanie rzeczywistości*, [w:] J. Trzebiński (red.), *Narracja jako sposób rozumienia świata*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2002, s. 22.

¹⁸⁶ A. Burzyńska, *Idea ...*, *op. cit.*, s. 28.

gnarus, czyli wiedzieć, wspólnego przodka również dla *cognoscere* – poznawać¹⁸⁷, co wskazuje także na retoryczny aspekt i sam sposób przekazywania pierwszych narracji. Dowodzi również, iż dziś trudno jest utożsamiać narrację tylko z zapisanym tekstem.

Dodajmy, że pojęcie narracja przeniknęło także do innych dziedzin, w tym dyscyplin sztuki, jako narzędzie opisu treści i sposobu ich przekazywania w danym medium, takich jak m.in.: malarstwo, komiks, film, rzeźba czy muzyka (w tym muzyka programowa)¹⁸⁸.

Pokrótkie zaprezentowana historia rozwoju badań nad narracją z uwzględnieniem różnych dyscyplin i dziedzin, pokazuje, że jest ona obecnie pojęciem wieloznacznym, mającym w każdej z nich indywidualne zabarwienie. Sama zaś narratologia jest nurtem badań¹⁸⁹ obejmującym zróżnicowany zbiór teorii dotyczących analizy narracji. Dodajmy jeszcze, że Piotr Kulas mówi o obfitości badań i perspektyw, które mogą rodzić problemy ze stosowaniem pojęcia narracja¹⁹⁰, jednak na ogólnym poziomie definiowanie jest podobne. Warto przytoczyć współczesne definicje narracji, zgodne z aktualnym stanem badań i uwzględniające ich rozwój, co nastąpi w kolejnym podrozdziale.

3.2. Definiowanie narracji, a narracyjność i medium narracyjne

Proponowane przez badaczy definicje stanowią zróżnicowany zbiór, co jest wynikiem przyjmowanych założeń, postaw badawczych, a także kierunków, z których kategoria narracji przeniknęła do danej dziedziny lub dyscypliny. Poniżej zostaną omówione ogólne definicje, które mogą dotyczyć narracji zawartych w szerokim spektrum mediów, jak i te odnoszące się wprost do architektury.

¹⁸⁷ V. Turner, *Social Dramas and Stories about Them*, [w:] W.J.T. Mitchell (red.), *On narrative*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1981, s. 163.

¹⁸⁸ W tym kontekście warto wspomnieć o utworze M. Musorgskiego *Obrazki z wystawy*, dla którego narrację bazową stanowiła przestrzeń i prace prezentowane na wystawie W. Hartmanna w St. Petersburgu w 1874 r.

¹⁸⁹ W literaturze przedmiotu narratologia jest też określana jako dyscyplina, subdyscyplina lub dział nauki. T. Todorov, który użył tego terminu po raz pierwszy, określił narratologię jako naukę, która rozwinie się w przyszłości. Confer: T. Todorov, *Grammaire du Décaméron*, Mouton, The Hague 1969, s.10; cit. per: L. Herman, B. Vervaeck, *op. cit.*, s. 41.

¹⁹⁰ P. Kulas, *Narracja jako przedmiot badań oraz kategoria teoretyczna w naukach społecznych*, „Kultura i Społeczeństwo” 2014, nr 58 (4), s. 111–130. Sytuacji nie ułatwiają uwarunkowania językowe, np. w j. angielskim występuje termin *narrative* – określający narrację, o której mowa w pracy, *narration* jako aktywność opowiadania, a także pokrewne *storytelling*, a tłumaczenie na j. polski terminów używanych przez różnych autorów może prowadzić do zatracenia ich pierwotnego znaczenia.

Paul Cobley postrzega narrację jako formę reprezentacji posługującą się znakami, która jest związana z sekwencją, przestrzenią i czasem¹⁹¹. Podaje definicję narracji, którą rozumie jako: *ruch od punktu początkowego do końcowego z uwzględnieniem pojawiających się wtrąceń, który obejmuje opowiadanie lub prezentowanie zdarzeń opowieści*¹⁹². Podobnie narracja jest definiowana przez Luca Hermana i Barta Vervaecka, którzy określają ją jako reprezentację serii zdarzeń (*events*) połączonych ze sobą znaczeniowo¹⁹³. Natomiast Marie-Laure Ryan widzi narrację jako: *obraz mentalny lub konstrukt kognitywny, który może być aktywowany przez różne typy znaków*¹⁹⁴. Formułując encyklopedyczne hasło „narracja”, Ryan sprowadza je do dwóch perspektyw, definiowania *versus* opisywania narracji¹⁹⁵, gdzie celem samym w sobie nie musi być stawianie mniej lub bardziej sztywnych ram definicyjnych. W efekcie proponuje nazywanie czegoś narracją lub charakteryzowanie się „narracyjnością” (*narrativity*). Związane jest to z posiadaniem przez tekst pewnych cech narracji, nie wykluczając przy tym innych lub występowania cech słabo rozwiniętych. Powoduje to, że niektóre teksty lub narracje są *bardziej narracyjne niż inne*¹⁹⁶, co wiąże się z pojęciem „stopnia narracyjności” (*degree of narrativity*). Takie spojrzenie jest również postulowane w kontekście architektury przez Tricię Austin, która stosuje termin „skali narracyjności” (*scales of narrativity*), uważając, że jedne obiekty są bardziej narracyjne od innych, i wskazując, że przykładem silnie narracyjnego doświadczenia jest przestrzeń muzealna¹⁹⁷.

Kolejny z badaczy – Rick Altman, wskazuje na potrzebę różnorodnych badań narratologicznych opartych o zróżnicowany pod względem medialnym korpus tekstów – zbiór dzieł poddawanych analizom. Sam Altman podejmuje się analizy narratologicznej malarstwa i rzeźby architektonicznej na przykładzie tympanonu portalu głównego romańskiego opactwa we francuskim Conques. Jednak zauważa, że narracja będąca konstruktem mentalnym, dotyczy różnych mediów i *różnych działań człowieka, jak np.*

¹⁹¹ P. Cobley, *op. cit.*, s. 2.

¹⁹² *Ibidem*, s. 251: [...] *a movement from a start point to an end point, with digressions, which involves the showing or the telling of story event.*

¹⁹³ L. Herman, B. Vervaeck, *op. cit.*, s. 24.

¹⁹⁴ M.-L. Ryan, *On ...*, *op. cit.*, s. 1.

¹⁹⁵ D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan (red.), *op. cit.*, s. 344.

¹⁹⁶ *Ibidem*, s. 344.

¹⁹⁷ T. Austin, przedstawia narracyjność w formie osi, na której można umiejscowić obiekty od słabo do silnie narracyjnych. T. Austin, *Scales of narrativity*, [w:] S. MacLeod, L. Hourston Hanks, J. Hale (red.), *Museum ...*, *op. cit.*, s. 107–118.

*architektura (która organizuje ruch narracyjny)*¹⁹⁸. Altman nie jest jedynym badaczem, który łączy architekturę z narracją poprzez ruch i doświadczenie obiektu. Podobne spojrzenie towarzyszy pracy Sophii Psarry, która uważa, że architektura może nie tylko reprezentować znaczenia, ale je konstruować poprzez organizację przestrzeni i uzyskiwane w niej relacje społeczne. Psarra tworzy przy tym własną definicję, która brzmi: *narracja nie jest tylko treścią historii, która jest opowiadana lub sposobem, w który jest interpretowana, ale sposobem, w który jest budowana i prezentowana przez autorską jednostkę (pisarza, twórcę filmowego, architekta, kuratora, wystawy)*¹⁹⁹. Choć definicja ta może być dyskusyjna, ze względu na uproszczenie kwestii autorstwa²⁰⁰, to wskazuje na ważny aspekt, jakim jest sam proces jej konstruowania lub tworzenia warunków do wytworzenia narracji. Psarra bada przy tym parametry obserwowane przez widza – *te elementy konfiguracji, które mogą być odkryte podczas eksploracji w czasie rzeczywistym*²⁰¹.

Przytoczone definicje wprost łączą narrację z architekturą lub pozwalają na zastosowanie, tak formułowanych definicji, do obiektów architektonicznych. W tym kontekście powoduje to konieczność poszukiwania odpowiedzi na pytanie, czy architektura jako medium może być nośnikiem narracji. M.-L. Ryan w swojej pracy z 2003 r. podjęła się klasyfikacji mediów narracyjnych²⁰². Umieszcza w niej architekturę, jako przykład medium przestrzennego, obok malarstwa, rzeźby i fotografii, co prawda ze znakiem zapytania, ponieważ – jak twierdzi – może być to kwestia kontrowersyjna. Dostrzega jednak, za Celią Pearce, podobieństwo między czasowością fabuły i doświadczenia przejścia przez budynek²⁰³. Dodajmy, że już w 2016 r. w swojej pracy, napisanej wraz z Kennethem Footem i Maozem Azaryahu²⁰⁴, Ryan podjęła temat przestrzeni

¹⁹⁸[...] *such diverse human activities as architecture (which regiments narrative movement)*. R. Altman, *op. cit.*, s. 328.

¹⁹⁹ S. Psarra, *op. cit.*, s. 2.

²⁰⁰ W badaniach narratologicznych występuje „autor fizyczny” (*author, real author*), realny twórca narracji, który nie jest utożsamiany z prezentowaniem dzieła i treścią utworu, ponieważ dzieło jest odczytywane przez odbiorcę na podstawie cech samego dzieła. Stosowany jest także termin „autor implikowany” (*implied author*) jako instancja wytworzona na podstawie tekstu, partykularnych celów, postaw w nim przedstawionych. Koncept „narratora” często uważany jest za nieznaczący ze względu na istotę narracji jako każdej transmisji stanów, zdarzeń lub całkowicie negowane jest jego występowanie, zwłaszcza poza tekstami literackimi, choć nie wyłącznie. *Confer*: D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan (red.), *op. cit.*, s. 33, 239, 388.

²⁰¹ S. Psarra, *op. cit.*, s. 8.

²⁰² M.-L. Ryan, *On ...*, *op. cit.*

²⁰³ Wskazuje przy tym barokowe kościoły, gdzie przejście przez obiekt miało polegać na odtworzeniu etapów Pasji Jezusa Chrystusa. C. Pearce, *The Interactive Book*, McMillan, Indianapolis 1997; *cit. per*: M.-L. Ryan, *On ...*, *op. cit.*

²⁰⁴ M.-L. Ryan, K. Foote, M. Azaryahu, *op. cit.*

w narracjach oraz narracji w przestrzeni. Można to określić jako „narratywizowanie przestrzeni” i „uprzestrzennianie narracji” (*narrating space / spatializing narrative*). Praca ta poświęcona jest zarówno krajobrazowi, jak i obiektom architektonicznym, analizowanym na przykładzie muzeów historycznych.

Architekturę jako nośnik narracji postrzega również T. Austin, chociaż obecnie używa ona terminu „środowisko narracyjne” (*narrative environment*), które jest umiejscowione na połączeniu głównych „dyscyplin projektowych”, będących prekursorami projektowania środowiska narracyjnego, takich jak m.in.: architektura, urbanistyka, projektowanie form przemysłowych, kuratorstwo wystaw, „projektowanie interakcji” (*interaction design*)²⁰⁵.

Również M. Bal w swojej definicji tekstu narracyjnego przywołuje jako jego przykład budowlę²⁰⁶, w ten sposób uznając architekturę za medium narracyjne. Wątpliwości nie mają również inni badacze zajmujący się tym zagadnieniem, zwłaszcza związani z architekturą krajobrazu, gdzie kwestia badań nad narracją ma dłuższą tradycję. James Furse-Roberts, który swoje dociekania poświęca właśnie architekturze krajobrazu, definiuje narrację jako: *linearną sekwencję konceptów i/lub emocji*²⁰⁷. To podejście należy rozumieć jako zwrócenie uwagi na cechy danego krajobrazu – narracji oraz towarzyszącemu im doświadczeniu. Narracja w kontekście krajobrazu może się objawiać na dwa sposoby. W pierwszym występuje wraz z opowieścią *nakładaną lub wywiedzioną z istniejącego krajobrazu*. W drugim natomiast występuje, gdy *krajobraz jest zmieniany w celu uzyskania danej narracji*²⁰⁸. W tym pierwszym przypadku narracja może zostać wzmocniona poprzez pojawienie się dodatkowych elementów, takich jak tekst informacyjny. Jest to charakterystyczne dla miejsc związanych z danym wydarzeniem, gdzie ich separacja – wyodrębnienie z otoczenia, a także pojawienie się tekstów w przestrzeni, pozwala budować narrację. W tym kontekście należy również wspomnieć o roli nazw danej przestrzeni wpływających na jej rozumienie i postrzeganie, wzmacniających dzięki temu narracyjny potencjał²⁰⁹.

²⁰⁵ „Projektowanie interakcji” obejmuje kreowanie interaktywnych systemów, m.in. interfejsów urządzeń. T. Austin, *Narrative ...*, *op. cit.*, s. 31.

²⁰⁶ M. Bal, *op. cit.*, s. 3.

²⁰⁷ J. Furse-Roberts, *Narrative landscapes*, [w:] S. MacLeod, L. Hourston Hanks, J. Hale (red.), *Museum ...*, *op. cit.*, s. 183.

²⁰⁸ *Ibidem*, s. 184: [...] *occurring in two ways; one being where a story is overlaid on to, or derived from, an existing landscape, the other is where a landscape is altered to represent a particular narrative.*

²⁰⁹ M.-L. Ryan, K. Foote, M. Azaryahu, *op. cit.*, s. 159.

Terminem „narracja znaczeniowa” posługuje się Anna M. Wierzbicka i wiąże go z symbolami twierdząc, że *warunkiem zaistnienia narracji jest obecność elementów znaczeniowych (znaków i symboli) i spójne powiązanie w obraz znaczeniowy*²¹⁰. Powoduje to znaczne zawężenie w rozumieniu narracji. Jest to pogląd odmienny do reprezentowanego przez S. Psarrę, która łączy narrację przede wszystkim z cechami morfologicznymi obiektu architektonicznego, nie ograniczając jej jedynie do znaków i symboli. Parametry przestrzeni mają kluczowe znaczenie dla jego odbioru, a także wpływają na występujący w nim ruch widzów, dlatego nie mogą zostać one pominięte, a sama narracja nie może być sprowadzona wyłącznie do symboliki wybranych jej elementów. W przypadku zjawiska narracji w architekturze obie te kwestie odgrywają kluczową rolę, choć również Wierzbicka wskazuje na kwestię sekwencyjności, nazywając narrację nicią lub strukturą spajającą elementy znaczeniowe²¹¹. Z drugiej strony badaczka porównuje narrację do sposobu komunikacji, która *w sposób niewerbalny przekazuje treści o świecie*²¹².

Także Andrzej Niezabitowski łączy architekturę z aktem komunikacji, poddając przy tym pod krytykę kategorię narracji w architekturze²¹³, uważając ją za metaforę. Jednak – jak sam zauważa – metafora w architekturze może *pełnić rolę modelu naukowego pomocnego w rozumieniu procesów semiozy i symbolizacji, gdyż posiada istotną wartość poznawczą*²¹⁴. Twierdzi on jednocześnie, że architektura jest zdolna do przenoszenia znaczeń, a przez to można do niej zastosować model komunikacji Romana Jakobsona²¹⁵, co należy uzupełnić o stwierdzenie, że narracja ze względu na swój cel może być formą komunikatu. Kontynuując, narracja jest także postrzegana jako typ dyskursu²¹⁶. Krytyka Niezabitowskiego jest poglądem odosobnionym w kontekście obecnego transmedialnego rozumienia narracji, twierdzi on bowiem, że relacje przestrzenne nie są przedmiotem analiz narracyjnych²¹⁷, co stoi w sprzeczności ze stanem wiedzy, nie tylko w kontekście

²¹⁰ A. M. Wierzbicka, *op. cit.*, s. 20.

²¹¹ *Ibidem*, s. 33.

²¹² *Ibidem*, s. 163.

²¹³ A. Niezabitowski, *op. cit.*

²¹⁴ *Ibidem*, s. 16–17.

²¹⁵ Jakobson stworzył ogólny model komunikacji, w którym występuje 6 czynników: nadawca, kontekst, komunikat, kontakt, kod, odbiorca. Szerzej na ten temat: R. Jakobson, *Closing Statements: Linguistics and Poetics*, [w:] T. A. Sebeok (red.), *Style In Language*, MIT Press, Cambridge 1960, s. 350–377.

²¹⁶ K. Kaczmarczyk, *Przestrzenne opowieści. Muzea, ogrody i pomniki jako media narracyjne*, [w:] K. Kaczmarczyk (red.), *Narratologia ...*, *op. cit.*, s. 507.

²¹⁷ Autor nie odnosi się w swojej pracy wprost do prac narratologów, definiowania narracji, narracyjności czy aspektu kognitywnego. Nie dostrzega, że sami narratolodzy proponują zastosowanie kategorii narracji dla architektury. A. Niezabitowski, *op. cit.*

przestrzeni w architekturze, ale również w malarstwie²¹⁸, rzeźbie²¹⁹ i pozostałych mediach narracyjnych. Przestrzeń jest kluczowym aspektem budowania świata lub świata przedstawionego w narracjach²²⁰, gdzie relacje jej elementów stają się przedmiotem analizy. Wiąże się to z kluczowym pojęciem fokalizacji, czyli przyjmowania konkretnej perspektywy, które wywodzi się z medium, jakim jest film. Właśnie film jest jednym z kierunków, z którego narracja przeniknęła do architektury. Potwierdzają to zwłaszcza badania Seymoura Chatmana, do których odwołują się prace architektów poświęcone tej tematyce, ponieważ dostrzegają oni podobieństwo strukturalne w budowaniu narracji w filmie i w architekturze²²¹.

Warto w tym miejscu zauważyć – za Katarzyną Kaczmarczyk – że *na narrację składają się elementy całkowicie niezależne od medium, jak również takie, które wynikają z natury wybranego nośnika – czy będzie nim język, czy obraz, czy może przestrzeń*²²². W kontekście części mediów wskazuje ona na znaczenie performatywności, która w przypadku architektury wynika z poznawania, odczytywania danej przestrzeni. Ze względu na mogące się pojawić emocje może również dojść do odgrywania jej znaczeń, gdzie odbiorca przyjmuje pewną rolę²²³. Jak pisze Kaczmarczyk *afektywne oddziaływanie dzieła na odbiorcę jest ważnym, a często nawet podstawowym sposobem interakcji z nim*²²⁴, zwracając przy tym uwagę na rolę cielesnego doświadczenia. Kaczmarczyk proponuje przy tym trzy poziomy odbioru dla narracji przestrzennej. Pierwszym z nich jest poziom fabuły, konstruowany przez narrację bazową obejmującą uporządkowany układ wszystkich dostępnych informacji. Kolejnym jest dyskurs będący aranżacją elementów znakowych, a ostatnim poziom odegrania, będący aktem fizycznego przejścia. Autorka finalnie proponuje definicję narracji przestrzennej rozumianej jako *fabuła, która zostaje w specyficzny sposób zakodowana i zaprezentowana w przestrzeni oraz odczytana*

²¹⁸ R. Altman, *op. cit.*, s. 204.

²¹⁹ M. Bal, *op. cit.*, s. 185–186.

²²⁰ *Ibidem*, s. 135–146.

²²¹ L. Hourston Hanks, *Narrative, Story, and Discourse: The Novium, Chichester*, „Curator. The Museum Journal” 2015, nr 58 (1), s. 27–39; M. Potteiger, J. Purinton, *Landscape Narratives: Design Practices for Telling Stories*, J. Wiley, New York 1998.

²²² K. Kaczmarczyk, *Wprowadzenie*, [w:] K. Kaczmarczyk (red.), *Narratologia ...*, *op. cit.*, s. 5.

²²³ Przykładem takich rozwiązań są przestrzenie, które mają odtwarzać daną historię poprzez występujące w niej środowisko przestrzenne. Problem ten dotyczy najczęściej muzeów historycznych, czego przykładem może być Apartheid Museum w Johannesburgu w RPA, gdzie zwiedzanie obiektu odbywa się zgodnie z przypisaną rolą. Już na wstępie następuje przypadkowa segregacja rasowa na podstawie biletów, od której zależy dalsze zwiedzanie i doświadczenie przestrzenne. Więcej na temat Apartheid Museum: N. Coetzer, *Narrative space, Three post-apartheid museums reconsidered*, [w:] S. MacLeod, L. Hourston Hanks, J. Hale (red.), *Museum ...*, *op. cit.*, s. 61–73.

²²⁴ K. Kaczmarczyk, *Wprowadzenie ...*, *op. cit.*, s. 17.

Tabela 1. Podsumowanie definiowania narracji i narracyjności.

Autor	Definiowanie narracji / narracyjności	Podsumowanie znaczenia w kontekście architektury
P. Cobley	Narracja jest formą reprezentacji, posługującą się znakami, która jest związana z sekwencją, przestrzenią i czasem. Narracja jest to ruch od punktu początkowego do końcowego z uwzględnieniem pojawiających się wtrąceń, który obejmuje opowiadanie lub prezentowanie zdarzeń opowieści.	Postrzeganie narracji jako formy ruchu, przejścia. Dostrzeżenie, że narracja może być realizowana nie tylko w tekstach pisanych.
L. Herman, B. Vervaeck	Narracja jest reprezentacją serii zdarzeń, połączonych ze sobą znaczeniowo.	Autorzy dostrzegają, że obecnie w postklasycznej narratologii każda forma reprezentacji, może mieć charakter narracyjny.
M.-L. Ryan	Narracja to obraz mentalny lub konstrukt kognitywny, który może być aktywowany przez różne typy znaków. Narracyjność obejmuje zarówno zdolność do przypominania lub powtarzania znanych narracji lub tworzenia nowych.	Autorka zakłada możliwość realizacji narracji w różnych mediach, w tym architekturze. Narracyjność, czyli występowanie cech narracji pozwala na badania narratologiczne. W pracach bada krajobraz i muzea historyczne.
T. Austin	Skala narracyjności określa stopień złożoności tekstu (obiektu) ze względu na występujące cechy narracji. Jedne teksty są bardziej narracyjne od drugih.	Postrzeganie architektury, przestrzeni lub środowiska narracyjnego jako nośnika narracji i odnotowanie, że narracje cechują się różnym stopniem narracyjności.
R. Altman	Narracja będąca konstruktem mentalnym, dotyczy różnych działań człowieka i różnych mediów, jak np. architektury (która organizuje ruch narracyjny).	Wskazanie na architekturę jako przykład medium narracyjnego oraz na znaczenie ruchu – przejścia.
S. Psarra	Narracja nie jest tylko treścią historii, która jest opowiadana lub sposobem, w który jest interpretowana, ale sposobem (metodą), w który jest budowana i prezentowana przez autorską jednostkę (pisarza, twórcę filmowego, architekta, kuratora wystawy).	Autorka bada obiekty architektoniczne jako narracje, głównie stosując metody <i>space syntax</i> .
M. Bal	Tekstem narracyjnym jest tekst, w którym agens lub podmiot przekazuje odbiorcy („opowiada” czytelnikowi) opowieść za pomocą określonego medium, którym mogą być język, obraz, dźwięk, budowla lub połączenie wymienionych.	Wskazanie budowli/ budynku jako przykładu tekstu narracyjnego. Możliwość zastosowania teorii / metody autorki do opisu architektury.
J. Furse-Roberts	Narracja jest linearną sekwencją konceptów i/lub emocji. Narracja w kontekście krajobrazu może się objawiać na dwa sposoby, w pierwszym występuje wraz z opowieścią nakładaną lub wywiedzioną z istniejącego krajobrazu, natomiast w drugim występuje, gdy krajobraz jest zmieniany w celu uzyskania danej narracji.	Architektura krajobrazu jest nośnikiem narracji. Działania projektowe mogą mieć na celu uzyskanie narracji.
A. Niezabitowski	Architektura jest komunikatem. Narracja w architekturze ma charakter wyłącznie metaforyczny. Metafora w architekturze może pełnić rolę modelu naukowego, pomocnego w zrozumieniu procesów semiozy i symbolizacji, gdyż posiada istotną wartość poznawczą.	Odrzucenie koncepcji architektury jako narracji, ale akceptacja narracji jako metafory, pozwalającej opisać architekturę.
A.M. Wierzbicka	Narracja jako nić lub struktura spajająca elementy znaczeniowe. Warunkiem zaistnienia narracji jest obecność elementów znaczeniowych (znaków i symboli) i spójne powiązanie w obraz znaczeniowy.	Autorka bada narrację w architekturze na przykładzie obiektów kultu religijnego, obiektów kommemoratywnych, przestrzeni domu jako pierwszej przestrzeni sakralnej.
K. Kaczmarczyk	Narracja przestrzenna jest to fabuła, która zostaje w specyficzny sposób zakodowana i zaprezentowana w przestrzeni oraz odczytana i odegrana przez odbiorcę jednocześnie wpływającego na przestrzeń i podlegającego jej wpływom.	Autorka rozpatruje architekturę jako narrację i bada ją na przykładzie ogrodów, pomników i muzeów historycznych.

*i odegrana przez odbiorcę jednocześnie wpływającego na przestrzeń i podlegającego jej wpływom*²²⁵.

Próby definiowania narracji przytoczone w rozdziale podsumowuje Tabela 1. Przytoczone definicje ukazują różnorodność w podejściu do zagadnienia narracji w architekturze, co jest efektem kształtowania się tego nowego obszaru badań. Architekturę można uznać za narrację, dostrzec analogię pomiędzy architekturą a narracją, lub uznać narrację jedynie za metaforę architektury, służącą do jej opisu, będącą modelem badawczym. Jednak obecnie narracja, niezależnie od medium, jest postrzegana jako konstrukt mentalny lub kognitywny, co najlepiej przedstawia definicja zaproponowana przez M.-L. Ryan, która bada teksty narracyjne, lub charakteryzujące się narracyjnością, w różnych mediach. Niewątpliwie jest to również wynikiem rozwoju badań na płaszczyźnie psychologii i wspomnianych w pierwszej części tego rozdziału prac J. Brunera i M. Turnera, pozycjonujących narrację jako sposób poznawania i rozumienia świata. P. Cobley, który jest narratologiem zajmującym się narracjami na ich najbardziej ogólnym poziomie, niezależnym od medium, postrzega narrację jako formę ruchu, co potwierdzają kolejni badacze zwłaszcza w kontekście architektury. Dla K. Kaczmarczyk ma to charakter performatywny i przybiera formę odczytywania znaczeń. Narracja w szerszym ujęciu ma także cechy komunikatu, który jest wcześniej zaprogramowany, wraz z powstaniem tekstu, obrazu, czy budowli. Narracja bezsprzecznie wynika z cech obiektu, które są uzyskiwane w procesie projektowym. W tym kontekście, np. Psarra wskazuje na organizację przestrzeni, a Wierzbicka na rolę symboli.

Kolejną kwestią jest wyznaczenie granic samej narracji. Określenie, co jest lub nie jest narracją, jest właściwie niemożliwe, ponieważ powodowałoby odrzucenie lub silne ograniczenie kwestii znaczeń elementów występujących w przestrzeni. Dlatego też zasadnym jest mówienie o obiektach silnie i słabo narracyjnych, zależnie od liczby występowania elementów decydujących o wyższym lub niższym stopniu narracyjności. Na narrację będącą swego rodzaju formą doświadczenia, wynikającą z przejścia przez przestrzeń, wpływ mają różne środki wyrazu, co może rodzić problemy z określeniem medium. Badacze wymieniają jako medium krajobraz, architekturę krajobrazu, architekturę, przestrzeń lub – jak T. Austin – środowisko narracyjne. Jednak w tym miejscu na podstawie przeglądu badań należy stwierdzić, że jednym z mediów narracyjnych ze względu na swoją narracyjność, jest szeroko rozumiana architektura, którą można rozumieć

²²⁵ K. Kaczmarczyk, *Przestrzenne ...*, op. cit., s. 567.

jako całość będącą środowiskiem złożonym z obiektów lub obiektu wraz z jego zewnętrzną przestrzenią towarzyszącą oraz przestrzenią wewnętrzną wraz z jej komponentami.

3.3. Narracja kluczowe pojęcia

W celu zrozumienia problemu narracji w architekturze należy prześledzić pojęcia związane z samą narracją i jej strukturą oraz spojrzeć szerzej na relacje pomiędzy tekstami narracyjnymi, ich pochodzeniem i kontekstem.

Kluczowym dla narracji zagadnieniem jest kwestia jej źródeł. W przypadku muzeów lub obiektów o funkcji kommemoratywnej, narracja zazwyczaj odnosi się do szeroko znanej historii, pomimo tego, że narracja obiektu architektonicznego posiada także swoje indywidualne cechy. Historia, do której odwołuje się dany obiekt, stanowi „narrację bazową”, czyli opowieść, na której budowana jest nowa narracja. Narracja bazowa jest rozpowszechnioną, znaną w danym środowisku wersją jakiejś opowieści²²⁶. Stanowi ona podstawową opowieść, będącą transformowanym pierwowzorem, *narracją podstawową jako elementarną/bazową – czyli taką, która miałaby wyznaczyć pewne strategie opisu, stać się pierwowzorem dla późniejszej literatury*²²⁷. Zagadnienie to jest głęboko osadzone w kwestii przenoszenia idei i opowieści na kolejne teksty lub ich wytwarzane wersje, a w konsekwencji może też wiązać się ze zmianą medium. Takim przykładem są dzieła, np. rzeźby lub obrazy, przedstawiające jakieś wydarzenie autentyczne lub fikcyjne, ciągi zdarzeń pochodzące z wcześniejszych dzieł literackich. W przypadku architektury zdarzenia historyczne lub historia społeczności, które są przez daną przestrzeń upamiętniane, mogą stanowić narrację bazową, czego dobrym przykładem są obiekty muzealne. Do takich przykładów należy np. Muzeum Żydowskie w Berlinie, projektu Daniela Libeskinda, otwarte w 2001 r.²²⁸, a także Muzeum POLIN w Warszawie,

²²⁶ K. Kaczmarczyk, *Przestrzenne ...*, op. cit., s. 535.

²²⁷ K. Gieba, *Próba epopei. O narracjach założycielskich tzw. Ziem Odzyskanych*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 321–335.

²²⁸ Architektura obiektu ma silnie narracyjny charakter. W jego układ wpisane są trzy ścieżki odpowiadające losom narodu żydowskiego podczas II wojny światowej. Każda z nich ma inne zakończenie w postaci Wieży Holocaustu, Ogrodu Wygnania i Emigracji oraz Schodów Ciągłości, wskazujące trzy możliwe rozwiązania, jak śmierć, opuszczenie i emigracja, lub przetrwanie i ciągłość życia. Ważnym aspektem jest również sposób wejścia do obiektu, poprzez przejście podziemne łączące z sąsiednim zabytkowym budynkiem.

autorstwa Reinera Mahlamäki, w pełni otwarte w 2014 r.²²⁹ Narrację bazową może stanowić historia danej zbiorowości, takiej jak naród, ale także organizacji jak w przypadku Muzeum Palmach w Tel Awiwie, projektu Zvi Heckera z 2000 r. Ale narrację bazową może stanowić również opowieść będąca dziełem literackim. Za taki przykład jej wykorzystania uważane są ogrody krajobrazowe, jak np. Stowe i Stourhead, których podstawę kompozycyjną stanowi *Eneida*, dzieło Wergiliusza²³⁰. Także współcześnie dochodzi do podobnego postrzegania krajobrazu, przestrzeni i architektury, czego przykładem jest m.in. działalność Marthy Schwartz, która zaprojektowała serię 5 dziedzińców, z których każdy stanowi interpretację wybranej baśni braci Grimm²³¹. Kolejnym z przykładów, tak kreowanej architektury, jest niezrealizowany projekt Dantenum (1938 r.) autorstwa modernistycznego architekta Giuseppe Terragniego, mający na celu upamiętnienie Dantego Alighieri poprzez realizację obiektu architektonicznego opartego na jego utworze. Odtwarzano w nim charakterystyczną wędrówkę przez piekło, czyściec i raj, opisaną w *Boskiej Komedi*²³².

²²⁹ Muzeum posiada wystawę multimedialną, która przedstawia historię społeczności żydowskiej na ziemiach Polskich. Jednak w prowadzonej narracji ważną rolę odgrywa architektura, jak np. hol rozdzielający obiekt, który nawiązuje do Yam Suf – biblijnej historii przejścia przez Morze Czerwone (lub właściwie Morze Trzcin). Hol, oprócz funkcji czysto utylitarnych, stanowi również przestrzeń progową przed wejściem na wystawę znajdującą się w podziemiach, a także stanowi połączenie z otoczeniem, w tym z Pomnikiem Bohaterów Getta.

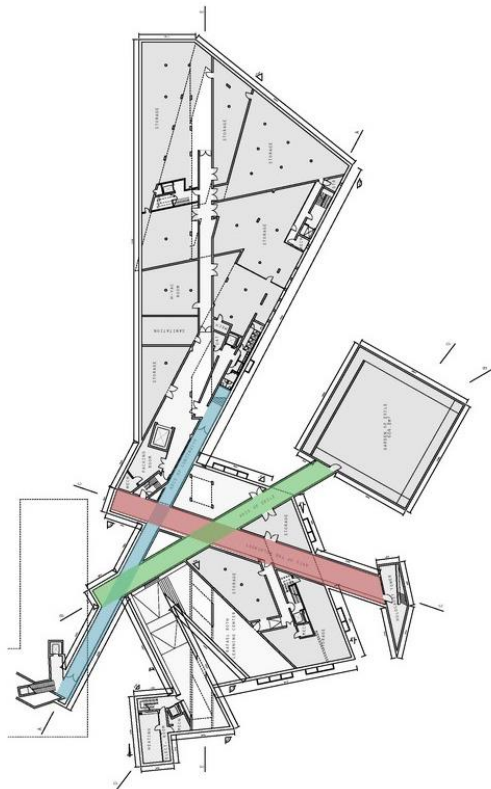
²³⁰ Oba ogrody są przykładami angielskich ogrodów krajobrazowych z XVIII w. Nawiązują one do wędrówki Eneasza, głównego bohatera *Eneidy*. W Stourhead możemy odnaleźć, m.in. Świątynię Sybilli z cytatem z *Eneidy* oraz grotę nawiązującą do pobytu bohatera w zaświatach. Staw natomiast jest odpowiednikiem Morza Śródziemnego. W Stowe oprócz odniesień do Pól Elizejskich, rzeki Styks, ogród nawiązuje również do ówczesnej sytuacji politycznej Wielkiej Brytanii.

²³¹ Dziedzińce zabudowy mieszkaniowej Paul-Lincke-Höfe w Berlinie (2000 r.) przenoszą do trzeciego wymiaru kolejne baśnie: *Sześciu zawsze da sobie radę*, *Dwunastu braci*, *Wodnica*, *Krzak jałowca*, *Księżyc*. [b.a.], *Paul-Lincke-Höfe*, Witryna internetowa pracowni Martha Schwartz Partners, źródło: <https://msp.world/paul-lincke-hoefer-berlin-germany/> [dostęp: 30.10.2021].

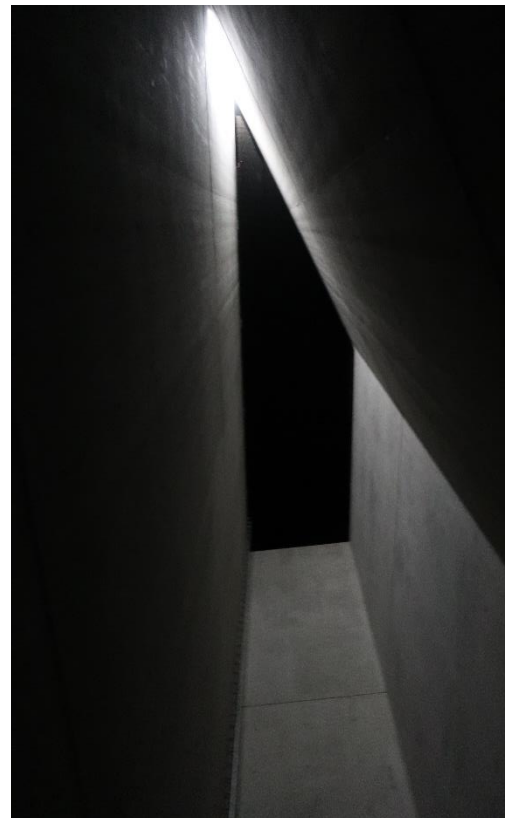
²³² Confer: A. Kanekar, *Architecture's Pretexts: Spaces of Translation*, Routledge, New York 2015, s. 14–42.



Il. 49. Muzeum Żydowskie w Berlinie. Fot. autora, 2022



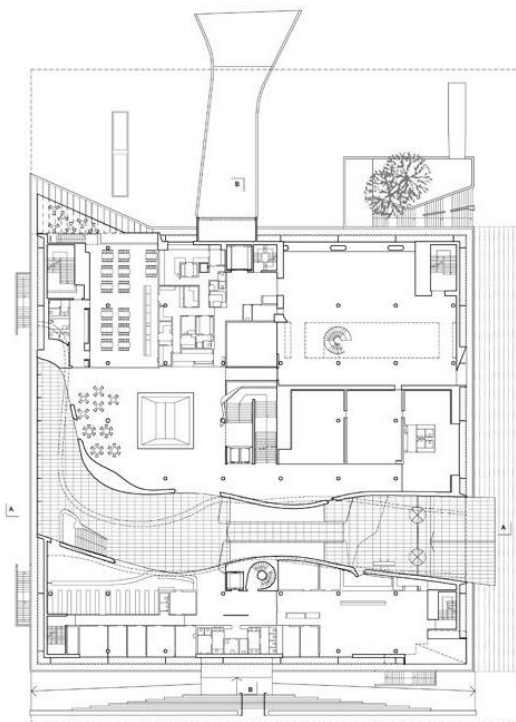
Il. 50. Muzeum Żydowskie w Berlinie, rzut kondygnacji podziemnej, wyszczególnione 3 ścieżki prowadzące do: Wieży Holocaustu (czerwona), Ogrodu Wygnania i Emigracji (zielona) oraz Schodów Ciągłości (niebieska). Opracowanie na podstawie dokumentacji. Źródło rzutu: internet



Il. 51. Muzeum Żydowskie w Berlinie, Wieża Holocaustu – wnętrze, widok w kierunku ujęcia światła (perspektywa żabia). Fot. autora, 2022



Il. 52. Muzeum POLIN w Warszawie. Fot. autora, 2019



Il. 53. Muzeum POLIN, rzut parteru. Źródło: internet



Il. 54. Muzeum POLIN, hall główny nawiązujący do Yam Suf – biblijnej historii przejścia przez Morze Czerwone. Fot. autora, 2019

Sama koncepcja narracji bazowej i powstających na jej podstawie nowych narracji osadzona jest w zjawisku „intertekstualności”, a dokładniej – w ujęciu Gérarda Genette’a

– jednego z jej podtypów, jakim jest „hipertekstualność” (*hypertextualité*)²³³. Oznacza to występowanie relacji pomiędzy „hipotekstem”, czyli tekstem wyjściowym, a odnoszącym się do niego lub wytworzonym na podstawie jego transformacji, „hipertekstem”. Właśnie transformacje wywiedzione od Genette’a stają się ważnym aspektem projektowania architektonicznego dla Bernarda Tschumiego²³⁴. Jednak w przypadku narracji bazowej relacja tekstu wyjściowego i jego następcy jest sprecyzowana i definiuje mniej lub bardziej rozległe przekształcenie – transformację narracji, a także przeniesienie danej narracji na inne medium.

Problem przenoszenia, przenikania się narracji pomiędzy mediami i przenoszenia ich na kolejne wytwory, leży także u podstaw definiowania samej narracji. Ryan definiując narrację, posługuje się terminem narracyjności, który *obejmuje zarówno zdolność do przypominania lub powtarzania znanych narracji lub tworzenia nowych*²³⁵. W tym kontekście należy również przypomnieć strukturalistyczne poglądy S. Chatmana, który wskazywał na niezależność narracji od medium i możliwość jej realizacji w kolejnych mediach²³⁶. Wynika to z natury narracji będącej systemem organizacji, który pozwala na przypominanie lub powielanie znanych opowieści. Narracje bazujące na znajomości historii, do której się odwołują i którą uzupełniają, nazywane są „narracjami ilustracyjnymi” lub „pomocniczymi” (*illustrative* lub *ancillary*)²³⁷. Przeciwnieństwem do nich są „narracje autonomiczne” (*autonomous*), zdolne do opowiadania nowej, nieznannej historii, choć M.-L. Ryan zakłada występowanie szeregu narracji o różnym stopniu samodzielności pomiędzy tymi dwoma skrajnymi wariantami. W przypadku architektury narracje potencjalnie mogą należeć do obu tych typów, jednak obiekty o narracjach

²³³ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982; *cit. per*: M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 77/4, s. 75–100.

²³⁴ Przykładem takich transformacji jest Park La Villette, gdzie system *folie* jest oparty na *mechanicznym przekształceniu* – dekompozycji sześciangu 10 x 10 x 10 m i powstałych w jej wyniku elementów. Jak wskazuje Tschumi w pewnym sensie za hipoteksty można uznać Central Park i Tivoli, natomiast sam La Vilette za hipertekst, jak analogicznie w przypadku utworów literackich *Odysei* Homera i *Ulissesa* Jamesa Joyce’a. *Vide*: B. Tschumi, *Architecture and Disjunction*, The MIT Press, Cambridge–London 1996, s.183, 187.

²³⁵ *I am using here a broad definition of narrativity, which includes the ability to both recall or retell known narratives, and create new ones.* M.-L. Ryan, *On ...*, *op. cit.*, s. 6.

²³⁶ *One of the most important observations to come out of narratology is that narrative itself is a deep structure quite independent of its medium. In other words, narrative is basically a kind of text organization, and that organization, that schema, needs to be actualized: in written words, as in stories and novels; in spoken words combined with the movements of actors imitating characters against sets which imitate places, as in plays and films; in drawings; in comic strips; in dance movements, as in narrative ballet and in mime; and even in music.* S. Chatman, *What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)*, [w:] W.J.T. Mitchell (red.), *On narrative*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1981, s. 117.

²³⁷ M.-L. Ryan, *Introduction*, [w:] M.-L. Ryan (red.), *Narrative across media: The Languages of Storytelling*, University of Nebraska Press, Lincoln–London 2004, s. 14.

o charakterze autonomicznym mogą być uznawane za słabo narracyjne, ze względu na swoją otwartość i swobodę w ich odczytywaniu²³⁸. Najbardziej rozpoznawalne są narracje ilustracyjne, o których należy mówić w przypadku muzeów, zwłaszcza muzeów podejmujących temat prezentacji dorobku danej osoby, co zostanie omówione w dalszej części pracy. Należy również zauważyć, że Kaczmarczyk w swojej pracy mówi o „narracjach samodzielnych” i przeciwstawionych im „niesamodzielnymi”, czyli operujących na wcześniejszych historiach²³⁹. Proponowany podział w zasadzie staje się ekwiwalentem opozycji autonomiczności i ilustracyjności.

Doświadczenie przestrzeni związane jest z ruchem i przejściem przez obiekt. Samo przejście przez budynek przyjmuje formę ciągu zdarzeń, który tworzy pewną uporządkowaną strukturę. Przejście, zależnie od typu przestrzeni, przybiera ściśle narzuconą formułę lub charakteryzuje się dużym stopniem swobody, jednak odbywa się w ramach ukształtowanej – określonej architektury, oddziałującej na ten ruch. Dlatego też można mówić o pewnym scenariuszu, skrypcie²⁴⁰, czy sekwencji. Ten scenariusz, czy skrypt zostaje wcześniej zaprojektowany, a następnie zostaje realizowany w procesie bezpośredniego kontaktu z przestrzenią. Na marginesie warto zauważyć, że koncepcja skryptu w przypadku przestrzeni muzealnych nie jest czymś nowym, ponieważ towarzyszyła ona już prekursorom przestrzeni muzealnych: *organizacja przestrzeni, w odniesieniu do architektury muzeum i przestrzennego rozmieszczenia obiektów, była przejawem ideologii i znaczenia społecznego, i jak <<skrypt>>, kształtowała doświadczenie zwiedzających*²⁴¹.

W tym miejscu należy zauważyć, że przywoływany ruch nie jest domeną tylko architektury, ale dotyczy samej narracji. Umberto Eco w celu pokazania złożoności tekstów narracyjnych posługuje się porównaniem narracji do lasu. Odczytywanie tekstu

²³⁸ Odnoszą się one do bardziej uniwersalnych znaczeń, a także symboli otwartych. Formułując w nawiązaniu do Rudolfa Arnheima, symbol otwarty sprowadzany jest do ogólnych atrybutów, nie oznaczających nic konkretnego, pozostawiając relatywnie szeroki zakres znaczeń, do których odwołują się wrażenia postrzeżeniowe. Dla R. Arnheima symbol konwencjonalny (symbol o wąskim znaczeniu) jest szczególnym przykładem symbolu otwartego. *Confer: R. Arnheim, Dynamika formy architektonicznej* (tłum. A. Grzeliński, D. Juraś), Oficyna, Łódź 2016, s. 224, 280.

²³⁹ K. Kaczmarczyk, *Przestrzenne ...*, *op. cit.*, s. 502.

²⁴⁰ Kaczmarczyk opisując tę kwestię proponuje dwa terminy „skrypt narracyjny” i „bodziec narracyjny”, próbując powiązać je ze stopniem złożoności i zaplanowania tego przejścia. Choć należy zauważyć, że terminem skrypt narracyjny posługuje się również Ryan, jednak w innym znaczeniu służy on do określenia cech narracji. *Confer: K. Kaczmarczyk, Przestrzenne ...*, *op. cit.*, s. 569. M.-L. Ryan, *Introduction ...*, *op. cit.*, s. 8–9.

²⁴¹ [...] *the organization of space, in relations to the architecture of the museum and the spatial arrangement of objects, were manifestations of ideology and social meaning, and, like a <<script>>, shaped visitors' experience.* K. Tzortzi, *op. cit.*, s. 2, 43–49.

narracyjnego jest jak przejście przez las²⁴², daje możliwość wyboru drogi, następuje sekwencyjnie w czasie: *zarówno rzeźba jak i architektura wyznaczają i narzucają nam, wskutek złożoności własnej struktury, jakiś minimalny odcinek czasowy, w którym mogą być w pełni odebrane*²⁴³. Zdarzenia występujące w narracjach są równie ważne dla samej architektury, stają się niejako jej częścią. Bernard Tschumi postrzega architekturę jako wypadkową przestrzeni, zdarzeń i ruchu²⁴⁴. W swoich rozważaniach o architekturze dostrzega jej sekwencyjny charakter, co skutkuje posługiwaniem się sekwencyjnym sposobem zapisu tak pojmowanej architektury. Sposób ten można przyrównać do przedstawiania kolejnych klatek filmu. Tschumi swoje rozważania opiera na pracach narratologów, a dokładnie R. Barthesa²⁴⁵ i G. Genette'a²⁴⁶. Architekt postrzega sekwencję przestrzeni jako *zaprojektowaną ścieżkę z ustalonymi (stałymi) punktami zatrzymania, rodzinę punktów połączonych poprzez ciągły ruch*²⁴⁷. Podczas użytkowania architektury na taką ustaloną sekwencję przestrzeni, nakładana jest sekwencja zdarzeń – incydentów. Takie spojrzenie zbliża nas do terminu narracja, choć sam Tschumi stara się go unikać, nie chcąc być kojarzony z *architekturą, która mówi*²⁴⁸, a raczej znaleźć się na linii sporu pomiędzy poglądami modernistycznymi i postmodernistycznymi²⁴⁹. Cezary Wąs tak podsumowuje rozważania Tschumiego: *Należy zatem przyjąć, że na całość kreacji budowlanych składają się zarówno przestrzenie, jak i działania człowieka w tych przestrzeniach, tworzące wydarzenia o przebiegu zbliżonym do tych opisywanych w literaturze. Tym samym uznać wolno, że prócz narracji literackich możliwe jest także mówienie o narracjach architektonicznych*²⁵⁰.

Kolejną istotną cechą dla każdej narracji jest jej kontekst, który decyduje o jej zrozumieniu. Kontekst ten obejmuje wszelkie uwarunkowania, zwłaszcza fizyczne,

²⁴² U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, Znak, Kraków 1996, s. 9.

²⁴³ *Ibidem*, s. 68.

²⁴⁴ B. Tschumi. *The Manhattan transcripts*, Academy Editions, London 1981, s. XIX–XXVI.

²⁴⁵ B. Tschumi, *Architecture ...*, *op. cit.*, s.155.

²⁴⁶ *Ibidem*, s. 186.

²⁴⁷ *Ibidem*, s. 155: [...] *planned path with fixed halting points, a family of spatial points linked by continuous movement.*

²⁴⁸ *Ibidem*, s. 165.

²⁴⁹ B. Tschumi w swojej pracy unika odniesień do stylów architektonicznych i ich wartościowania. Można uznać, że nie chciał być kojarzony z popularnymi pracami Charlesa Jencksa oraz Roberta Venturiego, których odbiór w znacznej mierze oparty był na opozycji modernizm-postmodernizm. W niniejszej pracy proponowany przez Venturiego podział na budynki „kaczki” i „dekorowane budy” nie znajduje zastosowania. Wynika to z faktu, że analizowane obiekty z jednej strony chcą komunikować swoją funkcję, z drugiej zaś posługują się złożonym ornamentem, a także pewną separacją od konstrukcji, które były jednymi z głównych wyznaczników podziału proponowanego przez Venturiego.

²⁵⁰ C. Wąs, *Od perwersji do dekonstrukcji. Architektura Bernarda Tschumiego Część I*, „Quart” 2013, nr 1 (27), s. 71–95, tutaj 90.

historyczne, kulturowe, społeczne i polityczne²⁵¹. Narracja zawsze odnosi się do kontekstu kulturowego, i – jak wskazuje W. Bonenberg – występuje w *zdefiniowanym otoczeniu i określonym czasie*²⁵². Samo znaczenie może zmieniać się w czasie, co wynika z modyfikacji w postrzeganiu i rozumieniu danych elementów lub symboli przez odbiorców. Innymi słowy, obiekt lub jego elementy mogą zyskiwać lub tracić znaczenia wraz ze zmieniającym się kontekstem lub kontekstem kulturowym²⁵³. Podobnie tę kwestię w architekturze widział już wcześniej Charles Jencks, mówiąc o pewnej *krótkotrwałości*²⁵⁴ i wpływie następstw – zniekształceń historycznych. W odniesieniu do roli kontekstu kulturowego należy przywołać eksperymenty Federica Bartletta z 1932 r., które – jak podsumowuje Trzebiński – wykazały, że dane przedstawione w zadanym ciągu zdarzeń – opowieści, uzyskują inne znaczenie dla przedstawicieli różnych kultur, są one przez nich inaczej zapamiętywane i rozumiane²⁵⁵. Natomiast w obrębie jednej kultury są one odczytywane w sposób podobny, choć należy zauważyć, że w obecnie zglobalizowanym świecie rozumienie pewnych treści może być zbliżone. Przedstawiona kwestia kontekstu pokazuje znaczenie wcześniejszych doświadczeń i wiedzy, które są nieodzownym elementem każdego procesu poznawczego, ale także postrzegania narracji, niezależnie od jej medium, którym jest, np. piśmiennictwo, malarstwo czy architektura.

Według A. M. Wierzbickiej na kształt narracji wpływa pięć elementów: historia, miejsce, czas, twórca narracji i jej cel²⁵⁶. W uproszczeniu: historia to podejmowany temat – idea narracji, miejsce i czas to właściwie ekwiwalent opisanego już kontekstu kulturowego. Jako cel Wierzbicka wskazuje, np. upamiętnienie, przywołanie pamięci, liturgię, a jako twórcę, np. architekta, artystę, historyka. Choć należy zauważyć, że bardziej precyzyjne jest stwierdzenie, że są to twórcy nowego tekstu narracyjnego, ponieważ narracja nie musi być samodzielna, a z drugiej strony narracja jest postrzegana jako aktywizowana dopiero w momencie doświadczenia obiektu. Możemy powiedzieć, że

²⁵¹ T. Austin, *Scales ...*, *op. cit.*, s. 116.

²⁵² Choć należy zauważyć, że Bonenberg zajmuje się głównie narracjami będącymi przedstawieniami architektury w innych mediach. *Confer*: W. Bonenberg, *op. cit.*, s. 8.

²⁵³ T. Austin posługuje się sugestywnym przykładem berlińskiego obiektu z otworami po pociskach z okresu II Wojny Światowej, który właśnie w ten sposób był odczytywany. Natomiast wraz z pojawieniem się nowej funkcji galerii sztuki i nowych elementów oraz nazwy Ruina Sztuki (Ruine der Kunst), element ten może być odczytywany w odmienny sposób. *Vide*: T. Austin, *Scales ...*, *op. cit.*, s. 116.

²⁵⁴ C. Jencks w swoich rozważaniach mówi ogólnie o kodzie architektonicznym i jego zniekształceniach przez wydarzenia historyczne, odnosząc się przy tym do przykładów historycznych, np. cech przypisywanych trzem porządkom architektonicznym. *Vide*: C. Jencks, *Architektura postmodernistyczna* (tłum. B. Gadomska), Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1987, s. 69.

²⁵⁵ J. Trzebiński, *Narracyjne ...*, *op. cit.*, s. 19.

²⁵⁶ A. M. Wierzbicka, *op. cit.*, s. 34.

twórca narracji tworząc ją planuje proces jej odczytywania lub kreuje ramy do jej wytworzenia na podstawie doświadczenia.

Przywołane już, a postulowane przez B. Tschumiego, rozumienie architektury wskazuje na możliwość doświadczania jej różnymi zmysłami, a zwłaszcza na rolę doświadczenia cielesnego. Narracje w architekturze konstruowane są przez szeroki wachlarz środków architektonicznych. W skrócie prezentuje to T. Austin pisząc: *na przykład fizyczne zmiany w przestrzeni, zmiana oświetlenia, dźwięku, temperatury, wymiaru, materii są zaprojektowane tak, aby odpowiadały wydarzeniom w opowieści i tworzyły równoległy zestaw zdarzeń fizycznych doświadczanych w teraźniejszości poprzez odbiór zmysłów ciała odwiedzającego*²⁵⁷. Wymieniony repertuar środków znaczeniowych może być znacznie szerszy i wynikać wprost z cech przestrzeni. Jak już wspomniano, działania te mogą odnosić się do znanej historii lub poprzez wspomnianą zmienność wzmacniać odczucie nowo tworzonej. Wynika to z faktu, że żadna przestrzeń nie jest neutralna, pomimo, że niektóre z przestrzeni są tak określane. Przestrzenie pretendujące do neutralności zawsze posługują się wybranym schematem rozwiązań, przesuwanym uwagę i znaczenia na inne aspekty, które są poznawane i odczytywane w trakcie przejścia przez obiekt. Decydują o tym przyjmowane w procesie projektowym rozwiązania, które wpływają na narracyjność architektury, niezależnie od samodzielnego, czy pomocniczego charakteru uzyskiwanej narracji.

3.4. Architektura i narracja – pozostałe pojęcia

W części publikacji, autorstwa architektów i teoretyków architektury, pojawiają się pojęcia takie, jak: „narracja architektoniczna”, „architektura narracyjna”, „przestrzeń narracyjna”. Pojęcia te występują w kontekście relacji architektury i narracji, jednak często odnoszą się one do innego rozumienia narracji niż to, które jest reprezentowane przez narratologów. Często w tych rozważaniach narracja jest użytecznym pojęciem mogącym zaprezentować pewną partykularną kwestię dotyczącą architektury, lecz nie wiąże się ona bezpośrednio z istniejącym obiektem architektonicznym i jego analizą. Niejako osobną gałąź stanowią rozważania dotyczące reprezentacji architektury wyrażone

²⁵⁷ [...] *physical changes to the space, a change in lighting, sound, temperature, dimension, materiality, for example, are designed to correspond to the events in the story and create a parallel set of physical events experienced, in the present, through the sensing body of the visitor.* T. Austin, *Narrative ...*, op. cit., s. 70.

poprzez różne nośniki, takie jak: makiety i obrazy, również te powstałe na podstawie zrealizowanych już obiektów. W. Bonenberg stosuje termin narracji architektonicznej, która jest *procesem budowania znaczeń charakteryzujących przestrzeń, opisujących architekturę słowami lub obrazami*²⁵⁸. Tak konstruowana definicja powinna dotyczyć narracji o architekturze, kolejnych wytworów powstałych na jej podstawie, natomiast nie procesu poznawczego lub kognitywnego. Takie rozumienie narracji zaciera także rolę elementów samej architektury w przenoszeniu znaczeń. Narracja architektoniczna występuje także w publikacjach innych autorów, np. u A. M. Wierzbickiej, która stosuje go zamiennie z narracją znaczeniową²⁵⁹. Kolokacja ta występuje także sporadycznie w pracach Ernestyny Szpakowskiej-Loranc²⁶⁰, gdzie termin ten można rozumieć jako narracje, których nośnikiem jest architektura. Takie spojrzenie jest zbliżonym do reprezentowanego przez narratologów i prezentowanego w niniejszej pracy.

Kolejnym z terminów jest „architektura narracyjna” (*narrative architecture*), który ma najdłuższą historię. Po raz pierwszy termin ten jako architektura „narracyjna” (*„Narrative” architecture – zapis oryginalny*)²⁶¹ został użyty przez Emila Kaufmanna do objaśnienia *architecture parlante*²⁶² – tendencji w architekturze francuskiej przełomu XVIII i XIX w. Zwyczajowo przyjmuje się, że *architecture parlante* opisuje architekturę, która jest dopasowana do funkcji lub wyjaśnia – mówi o swojej funkcji. Warto zaznaczyć, że sam Kaufman nie był autorem terminu *architecture parlante*, a jedynie jego propagatorem i zaczerpnął go z anonimowej pracy z 1852 r. Jak wskazują Sylvain Sebastiaan Gerards i Sylvain de Bleeckere, zastosowanie w pracy E. Kaufmanna sformułowania architektura narracyjna jest wynikiem rozumienia narracji w sensie metanarracji w ujęciu J.-F. Layotarda²⁶³. Celem Kaufmanna było odniesienie się do idei, które wpływają na architekturę, natomiast nie badanie narracji w architekturze. Idee, takie jak rewolucyjne myśli społeczne i filozofia Kanta, wpływały na twórczość trzech

²⁵⁸ W. Bonenberg, *op. cit.*, s. 7.

²⁵⁹ A. M. Wierzbicka, *op. cit.*

²⁶⁰ E. Szpakowska-Loranc, *Narracja ...*, *op. cit.*; E. Szpakowska-Loranc, *Fabula ...*, *op. cit.*

²⁶¹ E. Kaufmann, *Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux, and Lequeu*, “American Philosophical Society” 1952, 42 (3), s. 431–564, tu s. 440–441.

²⁶² *Epoka architecture parlante – architektury „narracyjnej” została zainaugurowana. (The era of architecture parlante - “Narrative” architecture - was now inaugurated.)*. *Ibidem*, s. 440–441.

²⁶³ *W spojrzeniu Kaufmanna, jest tylko jedna architektura narracyjna: modernistyczna lub niezależna architektura [jak architecture parlante – przypis autora]. Kaufmann używa określenia narracja w sensie metanarracji (In the eyes of Kaufmann there’s only one narrative architecture: modernist or autonomous architecture. Kaufmann uses the label narrative in the sense of metanarrative)*. S. De Bleeckere, S. Gerards, *op. cit.*, s. 3.

czołowych architektów reprezentujących tę tendencję – É.-L. Boullée, C.N. Ledoux i J.-J. Lequeu, wraz z którymi – według Kaufmanna – miały one stanowić fundament dla wykształconego później modernizmu²⁶⁴. Pojęcie „architektury narracyjnej” (*narrative architecture*) występuje także u innych autorów, np. Gerardsa i de Bleekere’a, którzy nie budują żadnej jego definicji. Można je podsumować jako luźną kolokację, oznaczającą każdy związek lub odniesienie pomiędzy architekturą i narracjami – historiami, raczej niezwiązaną z samą strukturą konkretnego obiektu lub jej odbiorem przez widzów – użytkowników. W ten sam właściwie sposób funkcjonuje termin „praktyki narracyjne” (*narrative practices*) i sama narracja u Giovanniego Corbelliniego, odnoszącego się do tego, jak budynki komunikują swoje specyficzne cechy, oraz do roli architekta, a także paradoksów opisów architektonicznych, komunikacji w procesie projektowym, oraz wpływu tworzonych narracji jako wytworów działalności pisarskiej architektów²⁶⁵. W ostatnim z wymienionych przykładów mieszczą się utopie architektoniczne, ze względu na przywoływany pogląd Beatrice Colominy, że *pisanie o architekturze jest formą architektury*²⁶⁶. Z tego punktu widzenia architekturą jest również każdy opis idei architektonicznej. Z drugiej strony w praktyce architektonicznej znaczenie ma działalność pisarska, która niejako przygotowuje grunt pod projekty realizowane w przyszłości, wpływająca na możliwość ich realizacji²⁶⁷.

Architektura narracyjna (*narrative architecture*) jest także pojęciem stosowanym przez Nigela Coatesa, który rozumie ten termin w sposób „intuicyjny”²⁶⁸ nie podając jego definicji. Zamiast tego opisuje on przykłady zarówno zrealizowanych obiektów, ich

²⁶⁴ Najbardziej obrazowym jest zestawienie zawarte w tytule książki E. Kaufmanna *Von Ledoux bis Le Corbusier*. Więcej na temat źródeł i historiografii modernizmu w: P. Tourniokiotis, *The Historiography of Modern Architecture*, MIT Press, Cambridge–London 1999; C. Wąs, *Znikająca wyspa modernizmu w architekturze. Panayotisa Tourniokiotisa Historiography of Modern Architecture*, „Quart” 2006, nr 2, s. 95–107.

²⁶⁵ *The essay explores a less systematic narrative; it is more a collection of questions than the demonstration of a specific thesis. It investigates a number of recent phenomena in which project and discourse interact, producing interesting frictions: the way buildings try to <<talk>> with their own specific means; how architects are trying to remain relevant without building; the paradoxes of architecture description after its completion; the modes of communication during the project processes; the capacity of narrative to act before the project operations start and infiltrate the collective perception, making possible innovative approaches.* G. Corbellini., *op. cit.*, s. 11–12.

²⁶⁶ [...] *writing in architecture is a form of architecture. Ibidem*, s. 86.

²⁶⁷ Było to niezwykle ważne dla modernistów. Projekty Adolfa Loosa były poprzedzone propagowaniem nowych idei w stałej rubryce wiedeńskiego czasopisma *Neue Freie Presse*. Taka sama praktyka towarzyszyła Le Corbusierowi, który był także *de facto* niezwykle płodnym pisarzem. Beatrice Colomina podsumowuje to wskazując, że architektura modernistyczna, nie byłaby modernistyczna bez wpływu mass mediów. *Confer*: B. Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture As Mass Media*, MIT Press, Cambridge–London 1994.

²⁶⁸ N. Coates, *op. cit.*, s. 10.

koncepcji, jak i wyobrażeń o architekturze w postaci manifestów, takich jak *Deliryczny Nowy Jork* Rema Koolhaasa, czy kompozycji wizualnych, jak weduty Giambattisty Piranesiego. Tak więc dla Coatesa architektura narracyjna jest pojęciem wieloznacznym, mogącym obejmować zarówno idee architektoniczne, reprezentacje architektury, ale również fizycznie istniejące przestrzenie architektoniczne. Coates proponuje subiektywny i otwarty podział typologiczny dla zrealizowanych obiektów, wyszczególniając trzy nurty: „narrację binarną” (*binary narrative*) zawierającą równoległą tożsamość oderwaną od funkcji obiektu (np. szwajcarski pawilon Blur Building projektu Diller Scofidio z 2002 r.), „narrację sekwencyjną” (*sequence narrative*) wynikającą z predeterminowanej ścieżki przejścia (np. wystawy i muzea, ale również SECS Pompeia w Sao Paulo projektu Liny Bo Bardi z lat 1977–1982), „narrację siedliskową” (*biotopic narrative*), najbardziej zróżnicowaną i związaną ze środowiskiem o wielowątkowej funkcji i symbolice, oferującą wielorakie lub wielokrotne odczytywanie (np. budynek Parlamentu Szkocji w Edynburgu z 2004 r. projektu Enrica Mirallesa)²⁶⁹. Proponowana typologia jest nieostra, a wiele z przytaczanych przykładów mogłoby się znaleźć w innej z proponowanych kategorii. Sam Coates propaguje hasło narracji w architekturze od lat 80-tych²⁷⁰ wraz z powstaniem grupy – kolektywu młodych architektów NATO (Narrative Architecture Today), która poszukiwała nowej architektury angażującej odbiorców i nowych form wyrazu architektonicznego, takich jak: kolaż, komiks, scenopis obrazkowy, odnosząc się przy tym do bieżącej rzeczywistości i komentując ją²⁷¹. W podobny sposób do terminu „architektura narracyjna” funkcjonuje również „przestrzeń narracyjna” (*narrative space*). Mają one tożsame lub zbliżone znaczenia i są często stosowane zamiennie.

Oprócz wymienionych wyżej pojęć należy także wspomnieć o złożoności rozumienia terminu „muzeum narracyjne”, zwłaszcza w polskich warunkach, co zostało szerzej omówione w podrozdziale 2.4. Termin ten pojawia się także w publikacjach

²⁶⁹ *Ibidem*, s. 80–111.

²⁷⁰ Nigel Coates w latach 1978–1988 był wykładowcą w Architectural Association School of Architecture w Londynie, a następnie profesorem w Royal College of Art w Londynie.

²⁷¹ Tak pojmowana architektura narracyjna jest również łączona ze zjawiskiem tzw. architektury radykalnej we Włoszech reprezentowanej m.in. przez Archizoom, Superstudio i grupę UFO. *Confer*: A. Knapik, *Radykalne projekty wewnątrz grupy UFO jako przykład architektury narracyjnej*, „Quart” 2018, nr 2(48), s. 88–106.

autorstwa architektów, jednak najczęściej w kontekście ekspozycji i powiązanej z nią architektury²⁷².

Przytoczone przykłady zastosowania terminu „architektura narracyjna” i im pokrewnych, ukazują znaczne zróżnicowanie w ich rozumieniu. Niekoniecznie muszą one oznaczać istniejący obiekt lub projekt tworzony w celu jego realizacji. Dlatego też autor niniejszej rozprawy będzie unikał stosowania terminu architektura narracyjna na rzecz związków architektury i narracji oraz przede wszystkim cechowania się narracyjnością i samej narracji, której poświęcono podrozdział nr 3.2.

3.5. Rola narracji w procesie projektowym

Architekci w swoich działaniach projektowych często przywołują termin narracja, rozumiany jako pewien katalizator działań projektowych lub sposób podejścia do projektowania architektonicznego. Kilku z nich, będących również teoretykami architektury, zostało już przywołanych w niniejszej pracy, jak choćby Nigel Coates, Giovanni Corbellini. Także dla Bernarda Tschumiego związki z narracją są silnie widoczne, a wielu znanych architektów wskazuje wprost lub pośrednio na rolę narracji w procesie projektowym.

Renzo Piano, włoski architekt i twórca wielu obiektów muzealnych, przekonuje, że *architektura jest sztuką opowiadania historii*²⁷³. Podkreśla on, że każdy obiekt, nawet najbardziej prymitywny, niesie ze sobą znaczenie, które ma charakter opowieści. Piano dokonuje także oceny twierdząc, że generalnie: *Dobry budynek zawsze opowiada historię. Jest tam narracja*²⁷⁴. Także inni praktykujący architekci wskazują na rolę narracji w architekturze i procesie projektowym. Należy do nich David Adjaye, brytyjski architekt o ghańskim pochodzeniu. Mówi on o narracji, która jest konstytuowana przez główną

²⁷² J. Badach, E. Raszeja, *Architektoniczne środki wyrazu w projektowaniu muzeów jako miejsc pamięci*, „Space & Form” 2017, nr 31, s. 77–106; R. Trisno, A. Wibisono, F. Lianto, V. Sularko, *Translation of Narratology Model in Literature into Narrative Museum Architecture*, [w:] T. A. Ping (red.) *The 2nd Tarumanagara International Conference on the Applications of Social Sciences and Humanities (TICASH 2020)*, Atlantis Press, 2020, s. 1141–1146.

²⁷³ *Architecture is the art of telling stories*. R. Piano, *The genius behind some of the world's most famous buildings*, TED conference, Vancouver, 12 kwiecień 2018, https://www.ted.com/talks/renzo_piano_the_genius_behind_some_of_the_world_s_most_famous_building, [dostęp: 07.07.2021].

²⁷⁴ *A good building is always telling a story. There's a narrative*. Piano R., *Q&A: Renzo Piano, Master of Museum Design, on the New Whitney*, rozm. przepr. P. Clemence, „Metropolis Magazine” 2014, <https://metropolismag.com/projects/qa-renzo-piano/>, [dostęp: 14.09.2021].

drogę przejścia przez budynek²⁷⁵, a samo przejście nazywa „podróżą” (*journey*). Podróż, jako wynik działań projektowych, jest zamknięta w określonych poprzez przestrzeń możliwościach²⁷⁶. Adjaye mówi, że buduje *narrację nawiązując relacje z naturą i kontekstem miejskim*²⁷⁷. Przykładem takiego połączenia z otoczeniem jest Narodowe Muzeum Historii i Kultury Afroamerykańskiej (National Museum of African American History and Culture), zlokalizowane na National Mall w Waszyngtonie, USA. Obiekt otwarto w 2016 r., a zaprojektowana w nim ścieżka zwiedzania (zaprogramowana podróż narracyjna) oparta jest m.in. na kontakcie z otoczeniem poprzez otwarcia widokowe na precyzyjnie wyselekcjonowane punkty, takie jak np. Pomnik Waszyngtona, czy Pomnik Martina Luthera Kinga. W samym obiekcie można odnaleźć liczne nawiązania do afrykańskiej kultury. Jednym z nich jest forma obiektu odnosząca się do rzeźb ludów afrykańskich. Jej bezpośrednią inspiracją jest korona – zwieńczenie rzeźby autorstwa Olowe z Ise²⁷⁸, będąca przykładem XX-wiecznej twórczości ludu Joruba (wywodzącego się z dzisiejszych obszarów Togo, Nigerii, Beninu). Także ażurowa siatka pokrywająca całą elewację ma być wzorowana na rękodziele niewolników z Luizjany i Północnej Karoliny²⁷⁹.

Terminem „podróż narracyjna” (*narrative journey*) posługują się dla swoich projektów wystaw i przestrzeni muzealnych, również Tom Duncan i Noel McCauley²⁸⁰. Podkreślają oni, że dzięki odpowiednim działaniom projektowym, odwiedzający poprzez doświadczenie mogą stać się aktywnymi uczestnikami narracji, dla której istotna staje się architektura. Także Lee H. Skolnick wskazuje na znaczenie, jakie odgrywa narracja w: *konceptualizowaniu, planowaniu i projektowaniu całościowego doświadczenia*

²⁷⁵ [...] *in terms of experience, the main route establishes a narrative that draws you onward*. D. Adjaye, P. Allison (red.), *op. cit.*, s. 185.

²⁷⁶ *Zawsze wyznaczam granice tego, gdzie ludzie mogą iść – zawsze zadaję sobie to pytanie. Ostateczną wolnością jest całkowicie nieautoryzowana sieć, która istnieje w systemie. To matryca, która może dopuszczać dowolną możliwość lub narrację. (I am always drawing the limits of where people can go – I am always asking myself that question. The ultimate freedom is the completely unauthored network, which exist on the web. It is matrix that can allow for any possibility or narrative.)*. *Ibidem*, s. 191.

²⁷⁷ *We work within certain conventions and build a narrative by making relationship with nature and the urban context*. *Ibidem*, s. 190.

²⁷⁸ Rzeźba pierwotnie funkcjonowała jako podparcie drewnianej werandy, wernakularna forma kariatydy lub atlanta. D. Adjaye, *The lesson of Africa*, [w:] O. Enwezor, Z. Ryan (red.), *David Adjaye : form, heft, material*, The Art Institute of Chicago, Chicago 2015, s. 61–79, tu s. 64.

²⁷⁹ Adjaye prezentuje wzorce krat, balustrad z Nowego Orleanu i Charleston: D. Adjaye, P. Allison (red.), *op. cit.*, s. 199.

²⁸⁰ T. Duncan, N. McCauley, *A Narrative Journey. Creating storytelling environments with architecture and digital media* [w:] S. MacLeod, L. Hourston Hanks, J. Hale (red.), *Museum ...*, *op. cit.*, s. 288–297.

muzealnego²⁸¹. Twierdzi on, że w jego działalności zawodowej narracja jest swego rodzaju generatorem i narzędziem organizacyjnym, które pozwala ucieleśnić – przenieść pomysły i tematy na doświadczenie przestrzenne obiektu.

W sposób zbliżony do L. H. Skolnicka, na problem narracji patrzy Ole Scheeren, który przez narracje rozumie indywidualne historie, które następnie mogą podlegać pewnej typizacji, a ich występowanie może być przyjmowane podczas procesu projektowego przez architekta²⁸². Za przykład takiego podejścia przedstawia on projekt budynku chińskiej telewizji CCTV w Pekinie, otwartego w 2012 r. i zaprojektowanego przez OMA (Office for Metropolitan Architecture), gdzie O. Scheeren był jednym z partnerów odpowiedzialnych za projekt. Praca koncepcyjna nad nim zakładała wytworzenie kilku typowych scenariuszy funkcjonowania w obiekcie. Stworzono historie potencjalnych użytkowników, którym nadano imiona, cechy i stanowiska. W ten sposób opisano tych, którzy w różny sposób korzystają z budynku, poruszają się po nim i go doświadczają²⁸³. Pozwoliło to na optymalizację projektu i dostosowanie do potrzeb użytkowników. Scheeren nazywa takie obiekty „hybrydami narracyjnymi” (*narrative hybrids*), czyli *strukturami wielokrotnych jednoczesnych historii, które rozwijają się w projektowanych budynkach*²⁸⁴.

Poglądy praktyków jasno wskazują, że dla narracji kluczowe znaczenie ma ruch w przestrzeni architektonicznej, który czasem jest również nazywany podróżą. Indywidualne doświadczenie obiektu odbywa się zgodnie z zaprojektowanym wcześniej zakresem dostępnych – możliwych sposobów korzystania z obiektu. Podejście reprezentowane przez architektów nie ogranicza się jedynie do rozwiązań funkcjonalnych, formalnych i konstrukcyjnych, ale zakłada wytworzenie opowieści, która następnie jest odczytywana lub odgrywana przez jej użytkowników w procesie poznawczym.

²⁸¹ [...] *the role that narrative can play in the conceptualization, planning and design of the overall museum experience, including its potential to encompass and integrate site, architecture and exhibition.* L. H. Skolnick, *op. cit.*, s. 118.

²⁸² O. Scheeren, *Why great architecture should tell a story*, TED Global Conferences, London, 29 wrzesień 2015, https://www.ted.com/talks/ole_scheeren_why_great_architecture_should_tell_a_story#t-1527, [dostęp: 07.07.2021].

²⁸³ *Ibidem: We identified five characters hypothetical characters and we followed them throughout their day in a life in this building, thought of where they meet, what they would experience. So it was the way to script and design the building.*

²⁸⁴ *Ibidem: [...] structures of multiple simultaneous stories that unfold throughout the buildings we create.*

3.6. Metoda badań narratologicznych w oparciu o teorię Mieke Bal

W literaturze przedmiotu występuje wiele modeli opisów narracji²⁸⁵, a także postulowane jest zastosowanie ich do szerokiego spektrum tekstów i mediów²⁸⁶. Usystematyzowane podejście do badań narracyjnych, czerpiące z myśli strukturalistycznej i łączące dokonania innych badaczy, proponuje w swojej pracy *Narratologia, Wprowadzenie do teorii narracji*²⁸⁷ Mieke Bal, która rozpatruje również analizę narracji jako typ analizy kulturowej²⁸⁸. Teoria Bal zakłada badania nad „tekstem narracyjnym” (*narrative text*), czyli nad *tekstem, w którym agens lub podmiot przekazuje odbiorcy (<<opowiada>> czytelnikowi) opowieść za pomocą określonego medium, którym mogą być język, obraz, dźwięk, budowla lub połączenie wymienionych*²⁸⁹, i gdzie podmiotem lub agensem nie jest konkretna osoba, lecz jest to funkcja zawarta w danym tekście²⁹⁰. Pośród wymienionych przez Bal przykładów tekstów narracyjnych znajduje się budowla, co wprost zakłada możliwość implementacji proponowanej teorii i metody badań do dziedziny architektury. Teoria Bal, pomimo deklaracji o różnorodności mediów, w głównej mierze została oparta na badaniach tekstów literackich (prozy), dlatego też jest nastawiona właśnie na literaturę. Wynika to również z faktu, że została ona opublikowana po raz pierwszy w 1985 r., niejako przed „zwrotem narratologicznym”, który spowodował poszerzenie badań. Jednak na ogólnej płaszczyźnie zastosowanie teorii Bal do dzieł architektury jest zasadne. Takiego zdania jest również Ernestyna Szpakowska-Loranc, nazywając teorię zaproponowaną przez holenderską narratologkę *integrującą różne koncepcje*²⁹¹. Najważniejszym osiągnięciem Bal jest propozycja trójwarstwowego podziału tekstu narracyjnego (nazywanego zamiennie artefaktem, aby nie sugerować, że dotyczy to wyłącznie tekstu pisanego) na: tekst (*text*), opowieść (*story*) i fabułę (*fabula*). Proponowany przez Bal trójpodział tekstu narracyjnego pozwala na dotarcie do cech, które choć nie są od razu czytelne, to pozostają kluczowe dla narracji²⁹². Dla uwidocznienia cech

²⁸⁵ Można wskazać na: teorie osadzone w strukturalizmie – zakładające podział tekstu na warstwy lub poziomy (m.in. G. Genett, L. Herman i B. Verveaeck), następnie na teorie światoopowieści (*storyworld*), (M.-L. Ryan, D. Herman), czy prace skupione na poszukiwaniu narracyjności (*narrativity*), (np. M.-L. Ryan).

²⁸⁶ M.-L. Ryan (red.), *Narrative ...*, *op. cit.*

²⁸⁷ M. Bal, *op. cit.*

²⁸⁸ Wynika to z określenia czytelnika jako istoty funkcjonującej wewnątrz kultury. *Ibidem*, s. 10.

²⁸⁹ *Ibidem*, s. 3.

²⁹⁰ *Confer*: D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan (red.), *op. cit.*, s. 9.

²⁹¹ E. Szpakowska-Loranc, *Fabula ...*, *op. cit.*

²⁹² Bal nie jest jedyną osobą proponującą wyszczególnienie trzech warstw lub poziomów w obrębie tekstu narracyjnego. Należy odnotować, że inni autorzy stosują niektóre identyczne terminy, jednak do określenia innej z warstw. Np. warstwy u Bal odpowiadają w przybliżeniu warstwom u Hermana i Verveaecka w sposób

trzech warstw tekstu narracyjnego, autor niniejszej dysertacji proponuje własny zapis graficzny, jednak odnoszący się do tych już proponowanych w literaturze, zarówno do opisu architektury, jak i zjawiska narracji w architekturze, co zostanie przedstawione w dalszej części tego podrozdziału. Wcześniej warto zauważyć za Bal, że podział na trzy warstwy ma charakter analityczny i nie oznacza istnienia tych warstw osobno. Są one wzajemnie ze sobą połączone, przenikające i oddziałujące na siebie. Tekst narracyjny stanowi całość, która podlega podziałowi w procesie badawczym, jak wskazuje Bal *odbiorcy mają do dyspozycji wyłącznie książkę, papier i atrament lub pociągnięcia pędzla na płótnie, światło w ciemnej sali kinowej lub teatralnej, głos dobiegający z głośników – i muszą wykorzystać dostępny im materiał do ustalenia struktury tekstu*²⁹³. Tak też jest w obiekcie architektonicznym, złożonym z elementów i przestrzeni wydzielonej, dzięki nim wykreowanej, którego złożoność jest ustalana – odczytywana w procesie poznawczym.

Pierwszą z warstw tekstu narracyjnego jest **tekst** będący *skończoną i uporządkowaną całością składającą się ze znaków. Mogą nimi być zarówno jednostki językowe, takie jak słowa czy zdania, jak i inne znaki, takie jak ujęcia i sekwencje w filmie, lub punkty, linie i plamy w malarstwie*²⁹⁴. Tekst jest zatem strukturą – całością złożoną z podstawowych składników, wynikających z danego medium. W przypadku tekstów pisanych na warstwę tekstu będą składać się słowa i ich formy językowe. Natomiast w przypadku architektury należy uznać, że podstawowymi składnikami są jej elementy, które budują materialną strukturę i tworzą plan danego obiektu²⁹⁵. Jako zapis warstwy tekstu proponuje się ogólny rzut obiektu architektonicznego, będący prezentacją jego struktury, oraz fizycznych parametrów, takich jak gabaryty, kształty i materiały.

Kolejną z warstw jest **opowieść**, która *stanowi treść takiego tekstu i źródło konkretnej manifestacji, kształt oraz zabarwienie jego fabuły*²⁹⁶. Jak wskazuje Bal, takie spojrzenie jest pokłosiem podziału na fabułę i sjużet, zaproponowanego pierwotnie przez

następujący: *text* odpowiada *narration*, *story* odpowiada *narrative*, a *fabula* odpowiada *story*. Wymaga to dużej uważności w interpretowaniu powyższych terminów. *Confer*: L. Herman, B. Vervaeck, *op. cit.*, s. 45.

²⁹³ M. Bal, *op. cit.*, s. 5.

²⁹⁴ *Ibidem*, s. 3.

²⁹⁵ M. Bal mówi o słowach i znakach jako składowych tekstu. Natomiast E. Szpakowska-Loranc proponuje termin „kamienie” jako swego rodzaju archetyp elementów budowlanych. Wydaje się jednak, że nie jest konieczne wprowadzanie terminów, które dodatkowo opisywałyby tekst w architekturze. *Confer*: E. Szpakowska-Loranc, *Fabula ...*, *op. cit.*, s. 37.

²⁹⁶ M. Bal, *op. cit.*, s. 3.

formalistów rosyjskich²⁹⁷, w którym sjużet obejmował m.in., kolejność prezentacji, czyli pojawiania się wydarzeń i postaci w danym utworze wraz z ich indywidualnymi cechami i występującymi zaburzeniami czasowości fabuły²⁹⁸. Natomiast fabuła, tzw. głęboka struktura, obejmowała chronologiczny porządek lub przyczynowo-skutkowy przebieg wydarzeń, który musiał zaistnieć, zazwyczaj odmienny od tego, który czytelnik odczytuje w danym utworze. Wspominany sjużet, czy też warstwa opowieści, związany jest z odczytywaną kolejnością, mówiąc inaczej, z indywidualnym sposobem odczytania dzieła przez odbiorcę. Dla Bal w przypadku tekstów pisanych, warstwa opowieści obejmuje także postacie i postrzegane przestrzenie w zakresie ich indywidualnych – dystynktywnych cech, które budują klimat odczuwany przez czytelnika, który można również nazwać charakteryzacją²⁹⁹. Kolejnym elementem warstwy opowieści jest focalizacja, polegająca na przyjmowaniu konkretnej perspektywy lub zestawianiu wielu perspektyw. Omawiane kwestie związane z warstwą opowieści osadzone są w kontekście kulturowym i – jak wskazuje Bal – *mają służyć wyjaśnieniu poglądów odbiorcy tekstu na postacie i wydarzenia*³⁰⁰. Wynika to z faktu, że tekst odczytywany jest w pewnym kontekście i zawsze jest związany z wcześniejszą wiedzą, informacjami stanowiącymi „ramę odniesienia” (*frame of reference*)³⁰¹, niezależnie od ich źródła³⁰². Rozwijając teorię Bal w przypadku architektury, o warstwie opowieści decydują w głównej mierze symbole i wzorce, jako pewne archetypy formalno-przestrzenne, oraz powiązane z nimi ich odczytywanie wynikające z kontekstu kulturowego. Znajduje to odzwierciedlenie w formach i detalu obiektu, ich charakterze, tworzonym klimacie wpływającym na odbiór danego budynku, podczas jednostkowego przezeń przejścia, zgodnie z indywidualnie przyjętą przez zwiedzającego kolejnością. Jako zapis warstwy opowieści proponuje się przedstawienia graficzne najważniejszych części – kadrów obiektu, przedstawień będących zbliżonymi do tych, jakie mogą zobaczyć i odczuć widzowie w danym obiekcie. Przybiera

²⁹⁷ *Ibidem*, s. 78.

²⁹⁸ Termin czasowość występuje tu w znaczeniu związku ze zjawiskiem czasu.

²⁹⁹ Terminem „charakteryzacja” posługują się Herman i Vervaeck. *Vide*: L. Herman, B. Vervaeck, *op. cit.*, s. 67.

³⁰⁰ M. Bal, *op. cit.*, s. 78.

³⁰¹ Dla Bal ramą odniesienia są uprzednie informacje, co obrazuje odnosząc się do znanych postaci historycznych, które stają się również postaciami powieści. Z drugiej strony dla Bal informacje mogą dotyczyć przestrzeni. Jako przykład podaje znajomość typowego układu mieszkania w kulturze europejskiej. *Ibidem*, s. 122, 145.

³⁰² Takim źródłem może być wiedza ogólna, znajomość pewnych zagadnień – tematów, ale także znajomość innych dzieł, czy w przypadku niektórych mediów informacje uzyskane z opracowań, przewodników, tablic informacyjnych, wystaw, itp.

to formę zapisu zmienności przestrzeni, jej możliwego do odczytania charakteru³⁰³. Te sekwencyjne przedstawienia nawiązują do zaproponowanych przez Bernarda Tschumiego w *Manhattan Transcript*³⁰⁴, mających prezentować „porządek doświadczenia”³⁰⁵. Podobny zapis, w kontekście badań nad narracją w architekturze krajobrazu, występuje również u Jamesa Furse-Roberts³⁰⁶, który prezentuje sekwencję kadrów doświadczanych podczas przejścia przez wybrany angielski krajobraz kulturowy³⁰⁷.

Ostatnią z warstw jest **fabuła**, rozumiana jako *układ powiązanych logicznie i chronologicznie wydarzeń, sprowokowanych lub doświadczonych przez aktorów i przedstawionych w określony sposób*³⁰⁸. Samo wydarzenie jest definiowane jako *przejście z jednego stanu w inny*³⁰⁹, gdzie słowo „przejście” podkreśla, że jest to pewien proces, ruch³¹⁰. Układ składający się na fabułę jest cyklem, pogrupowaniem serii wydarzeń. W obrębie fabuły można również wyszczególnić zdarzenia funkcjonalne, czyli kluczowe zdarzenia, mające wpływ na rozwój fabuły³¹¹. Przenosząc kwestię warstwy fabuły na grunt architektury należy określić, że warstwa fabuły łączy poprzez ruch prawdopodobne zdarzenia, które zostają ustalone w procesie projektowym. Dla warstwy fabuły istotny jest sam fakt wystąpienia danego zdarzenia i jego funkcja, natomiast nie jego charakter, będący domeną opisaną wcześniej warstwy opowieści. Odzwierciedleniem warstwy fabuły (fabularnej) są wszystkie predestynowane możliwości poruszania się po obiekcie, wynikające z istniejących w nich połączeń pomiędzy przestrzeniami, w ten sposób łączące możliwe zdarzenia. Prezentację warstwy fabuły, w niniejszej pracy, proponuje się w oparciu o zapis powiązań przestrzennych między wydzielonymi przestrzeniami – pomieszczeniami, wraz z towarzyszącymi im zdarzeniami, pozwalającymi na ruch odwiedzających między nimi. Zapis ten odwzorowuje przebieg fabularny ruchu

³⁰³ Dla Bal warstwa opowieści *nie składa się z innego materiału niż tekst czy fabuła, materiał ten jest jednak oglądany pod innym, specyficznym kątem*, jego możliwych do odczytania znaczeń. Jest to pokłosiem wspomnianego już rozróżnienia sjużetu i odmiennej od niego fabuły. M. Bal, *op. cit.*, s. 77–78.

³⁰⁴ B. Tschumi, *The Manhattan ...*, *op. cit.*

³⁰⁵ *Rysunki MT w trakcie prezentacji w galeriach, ale także jako stronicie książki, przez swoją sekwencyjność wprowadzały porządek doświadczenia, rozciągniętego w czasie i przerywanego interwałami oglądu scalającego kadry w nieprzewidywalne przedtem całości. Vide: C. Wąs, Od perwersji do dekonstrukcji. Architektura Bernarda Tschumiego Część III, „Quart” 2013, nr 4 (30), s. 64–91.*

³⁰⁶ J. Furse-Roberts, *op. cit.*, s. 179–190.

³⁰⁷ Zapis dotyczy przejścia znaną trasą – *Mam Tor walk* prowadzącą od miasta Castleton do wzgórza Mam Tor i drogę powrotną, gdzie cały układ trasy ma cyrkulacyjny charakter.

³⁰⁸ M. Bal, *op. cit.*, s. 3.

³⁰⁹ *Ibidem*, s. 191.

³¹⁰ Dla zobrazowania wydarzeń fabuły i ich znaczenia dla całej struktury fabuły M. Bal posługuje się sugestywnymi przykładami opisującymi ruch. *Ibidem*, s. 193–194.

³¹¹ *Ibidem*, s. 193–194.

zwiedzających³¹², agregując możliwe sposoby przejścia przez obiekt. Wynika to z faktu, że sama fabuła w tekstach narracyjnych wyrażonych w różnych mediach może być wielowątkowa i wieloplanowa, także oparta o wybór drogi. Jest to zbieżne z poglądem, że na podstawie jednej warstwy fabuły można uzyskać różne organizacje warstwy opowieści – odczytywane kolejności, a więc fabuła stanowi pewną całość, w ramach której występują potencjalne zdarzenia, których przyjmowana podczas indywidualnego zwiedzania kolejność decyduje o warstwie opowieści³¹³. W tym celu dla warstwy fabuły autor niniejszej dysertacji proponuje zapis w formie grafów³¹⁴, nawiązując w ten sposób do podwalin *space syntax*³¹⁵ – analizy *convex spaces*, uzupełniając go o tabelę ze wskazaniem głównych zdarzeń i ich funkcji (zdarzeń funkcjonalnych). W pewnym uproszczeniu można powiedzieć, że graf jest diagramem ze zbiorem punktów – wierzchołków, gdzie wierzchołki połączone są ze sobą krzywymi – krawędziami. W przypadku architektury graf powstaje jako reprezentacja „mapy wypukłej” (*convex map*) obejmującej „przestrzeń wypukłą” (*convex spaces*) odpowiadające pomieszczeniom w całości połączonym wizualnie, w których każdy punkt jest widoczny z każdego³¹⁶. W konsekwencji wierzchołki grafu są ekwiwalentami przestrzeni³¹⁷, natomiast krawędzie grafu to występujące połączenia między przestrzeniami³¹⁸. Pozwala

³¹² Narracja jest związana z ruchem widzów – użytkowników, dla których projektowany jest obiekt. W przypadku projektowania muzeów wyszczególnia się również ruch personelu oraz ruch eksponatów, dotyczący możliwości ich transportowania.

³¹³ Jest to kwestia występująca w przypadku tekstów narracyjnych w różnych mediach. Dotyczy to np. gier komputerowych, czy też tekstów literackich, gdzie na podstawie jednego modelu fabularnego, wyrażonego diagramem, można generować kolejne opowieści. *Vide*: I. Swartjes, M. Theune, *A Fabula Model for Emergent Narrative*, [w:] S. Göbel, R. Malkewitz, I. Iurgel (red.), *Technologies for Interactive Digital Storytelling and Entertainment, TIDSE 2006: proceedings*, Springer, Berlin–Heidelberg 2006, s. 49–60.

³¹⁴ Graf i jego własności są obiektem analizy działu matematyki zwanego teorią grafów. Za Wilsonem definiujemy: *Graf G składa się z niepustego zbioru $V(G)$, którego elementy nazywamy wierzchołkami, oraz skończonej rodziny $E(G)$ par nieuporządkowanych (nieskończenie różnych elementów zbioru $V(G)$) nazywanych krawędziami; użycie słowa rodzina oznacza dopuszczenie krawędzi wielokrotnych*. R. J. Wilson, *Wprowadzenie do teorii grafów*, PWN, Warszawa, 2007, s. 20.

³¹⁵ *Space syntax* jest zbiorem teorii służących do analizy relacji pomiędzy przestrzenią a jej użytkownikiem. Odnosi się do kwestii społecznych w architekturze i urbanistyce i w tym celu opisuje konfigurację przestrzeni lub morfologię budynków. Początki *space syntax* sięgają lat 70-tych XX w. i związane są z pracami Billa Hilliera i Julienna Hanson z The Bartlett, University College London. Jedną z prac ich autorstwa jest: B. Hillier, J. Hanson, *The social logic of space*, Cambridge University Press, Cambridge 1984.

³¹⁶ *Confer*: M.J. Dawes, M.J. Ostwald, *Applications of graph theory in architectural analysis: past, present and future research*, [w:] A. Cavalcante (red.), *Graph Theory: New Research*, Nova Science Publisher's, New York 2013, s. 1–36.

³¹⁷ Zgodnie z analizą *convex spaces* za taką uznaje się przestrzeń, której dowolne dwa punkty można połączyć prostą linią odzwierciedlającą linię wzroku i ruchu, linia ta pozostaje w analizowanej przestrzeni. Należy przy tym przyjąć dopasowanie wynikające z gabarytów człowieka. Oznacza to, że pomieszczenie o rzucie w kształcie litery „L” składa się z dwóch przestrzeni wypukłych, ponieważ nie jest ono ani połączone wizualnie, ani pod względem ruchu.

³¹⁸ Przy budowaniu grafu uwzględnia się również kolejność położenia przestrzeni. W kolejnym rzędzie grafu umieszcza się kolejne przestrzenie, przez które należy przejść z obranego punktu startowego, gdzie

to na określenie charakteru ruchu w obiekcie³¹⁹. Proponowane w pracy grafy stanowią przyczynowo-skutkowy zapis związany z warstwą fabuły, ponieważ przedstawiają one uporządkowane możliwe przejścia przez obiekt od przestrzeni zewnętrznej do kolejnych przestrzeni. Jasno wskazują punkty, w których może nastąpić alternatywny wybór drogi i w ten sposób wybór zdarzeń, które mogą nastąpić. W tym sensie jest to chronologiczne uporządkowanie w obrębie fabuły, które uzupełnia tabela wskazująca główne zdarzenia funkcjonalne, które następują w przestrzeni. Zapis w formie grafów jest stosowany do prezentacji przestrzeni muzealnych, np. przez Kali Tzortzi³²⁰, czy przez Sopię Psarrę³²¹, choć badania S. Psarry związków architektury i narracji w głównej mierze oparte są o bardziej złożone opracowania *space syntax*.

Badania narratologiczne i ich metody stanowią zróżnicowany zbiór, jednak ogólne ramy wyznaczone przez teorię stworzoną przez Mieke Bal mogą zostać zastosowane dla dzieł architektonicznych. Rozumienie warstw tekstów narracyjnych w literaturze przedmiotu oraz architekturze podsumowuje tabela (Tabela 2), w której umieszczono także informacje o proponowanym zapisie dla każdej z warstw. Natomiast na ilustracji (Il. 55) zaprezentowano przykładowe zależności pomiędzy trzema warstwami tekstu narracyjnego dla trzech hipotetycznych obiektów architektonicznych, oznaczonych literami: A, B, C. Dla każdego z obiektów zaprezentowano w pierwszym rzędzie od góry schematyczny rzut, będący ilustracją warstwy tekstu, poniżej wybrane kadry związane z warstwą opowieści, a na samym dole graf dla warstwy fabuły. Trzy schematyczne obiekty pokazują, że pomimo podobieństw w samym rzucie i gabarytach przestrzeni, możliwe jest uzyskanie różnych połączeń pomiędzy przestrzeniami. Wpływa to na możliwe sposoby przejścia przez obiekt i towarzyszące im zdarzenia tworzące warstwę fabuły, co prezentują grafy. Dodać należy, iż mogą wystąpić podobieństwa w warstwie fabuły przy odmienności samej warstwy tekstu. Warstwa tekstu nie ogranicza również

lokalizację kolejnej przestrzeni – wierzchołka wyznacza najkrótsza droga z punktu startowego. To znaczy, że przestrzenie oddalone o tą samą liczbę przestrzeni z punktu startowego są reprezentowane w grafie w tym samym jego rzędzie (poziomie), co określa w konsekwencji „głębokość przestrzenną” (*spatial depth*).

³¹⁹ Jest to również zgodne z początkami samej teorii grafów związanej z rozważaniami matematyka Leonharda Eulera nad problemem mostów królewieckich. Euler zbudował graf, w którym 4 punkty odpowiadały przestrzeniom Królewca (dwóm wyspom i dwóm częściom po przeciwnych brzegach rzeki), natomiast siedem łączących je linii odpowiadało siedmiu mostom w Królewcu, co pozwoliło na wykazanie, że niemożliwe jest przejście kolejno przez wszystkie mosty tak, aby przekroczyć je tylko raz.

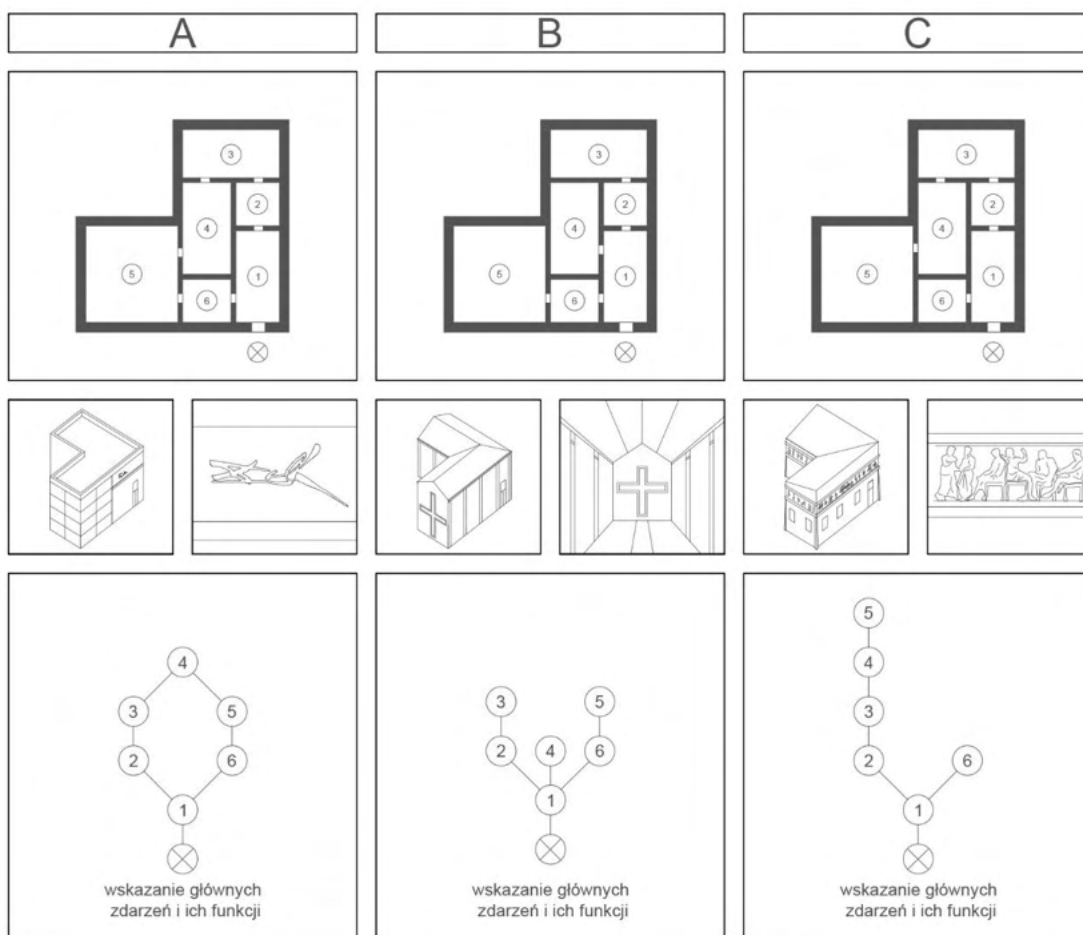
³²⁰ K. Tzortzi, *op. cit.*

³²¹ Psarra opiera badania głównie na *isovist* (pole widoczności, badane z danego punktu przestrzeni) i *visual integration* (integracja wizualna badana poprzez określenie pola widoczności z każdego punktu przestrzeni). S. Psarra, *op. cit.*

innych aspektów, jak nawiązania kulturowe, symbole, które ukryte są najczęściej w formach i detalu, a wpływają one na rozumienie i odczytywanie danego obiektu architektonicznego oraz stanowią o różnorodności warstwy opowieści. Przyjmowany trójwarstwowy model tekstu narracyjnego pozwala na całościowy opis architektury przy połączeniu i rozwinięciu go o techniki i narzędzia badawcze stosowane w architekturze. Umożliwia to uwidocznienie aspektów, które w innym wypadku mogłyby zostać niedostrzeżone podczas opisu narracji.

Tabela 2. Analiza narratologiczna według metody autorstwa Mieke Bal i jej propozycja zastosowania w architekturze.

Warstwa	Określenie w literaturze przedmiotu	Określenie w architekturze	Przedstawienie graficzne w architekturze
Tekst	Struktura złożona z podstawowych składników, wynikających z danego medium, np. słowa i inne znaki, jak ujęcia w filmie, punkty, linie, plamy w malarstwie.	Struktura złożona z podstawowych składników, czyli elementów, które budują materialną strukturę i tworzą plan danego obiektu.	Rzut obiektu jako zapis jego struktury, fizycznych parametrów jak gabaryty kształty, materiały.
Opowieść	Odczytywana przez czytelnika treść tekstu i źródło konkretnej manifestacji, kształt oraz zabarwienie jego fabuły, czyli indywidualne cechy, charakteryzacja, tworzony klimat.	Odczytywana przez czytelnika (zwiedzającego) treść zawarta w symbolach i wzorcach, wyrażonych w formach, detalu architektonicznym i powiązaniach przestrzennych (lokalizacyjnych) obiektu, związana z ich charakterem, tworzonym klimatem.	Kadry obiektu, przedstawienia zbliżone do tych, jakie mogą zobaczyć – odczuć, a więc odczytać podczas zwiedzania widzowie zgodnie z przyjętą przez nich ścieżką zwiedzania.
Fabuła	Seria powiązanych logicznie i chronologicznie zdarzeń.	Seria powiązanych przez ruch prawdopodobnych zdarzeń, które zostają ustalone w procesie projektowym.	Graf, przedstawiający możliwe powiązania logiczne i chronologiczne zdarzeń, uporządkowujący różne sposoby ruchu zwiedzających wraz z tabelą wskazującą kluczowe zdarzenia.



Il. 55. Schemat ilustrujący zależności pomiędzy trzema warstwami tekstu na przykładzie trzech hipotetycznych obiektów architektonicznych, oznaczonych A, B, C. Opracowanie własne

3.7. Podsumowanie – architektura i narracja

W powyższym rozdziale zaprezentowano przegląd zagadnień dotyczących związków architektury i narracji, w odniesieniu do publikacji autorstwa architektów, projektantów krajobrazu, teoretyków architektury, narratologów, historyków i historyków sztuki, dla których kwestia narracji w architekturze jest istotna. Osobny problem stanowi rola architektury i przestrzeni w budowaniu narracji w innych mediach i tekstach narracyjnych, jak np. tekstach literackich, obrazach, filmie, gdzie architektura jest nie tylko środowiskiem, światem przedstawionym, ale niekiedy również nosi cechy bohatera danej

narracji ³²², czy stanowi przedmiot lub treść samej opowieści ³²³. Samo rozplanowanie przestrzenne staje się istotne dla znaczenia opowieści i sposobu prowadzenia narracji. Jednak zagadnienie architektury przedstawionej w innych dziełach stanowi wątek poboczny, który nie jest eksplorowany w niniejszej pracy, natomiast jego przytoczenie pokazuje znaczenie architektury dla tworzenia narracji w pozostałych mediach.

W wyniku przedstawionego przeglądu prac dotyczących architektury i narracji, zaprezentowano zróżnicowane perspektywy dotyczące tego zagadnienia. Na ich podstawie można określić, że występują dwie wiodące perspektywy: narracja wytwarzana jest w trakcie przejścia przez obiekt architektoniczny – przestrzeń (na podstawie cech związanych z narracyjnością obiektu) lub obiekt ten stanowi narrację, która jest tworzona do odczytania następującego w momencie przejścia³²⁴. Pierwsze z podejść stawia na bardziej indywidualny charakter znaczeń nadawanych przez odbiorców i podkreśla rozumienie narracji jako konstruktu mentalnego – poznawczego. Drugie natomiast uwidacznia rolę autora obiektu architektonicznego jako twórcy tekstu narracyjnego. Jednak oba z opisywanych podejść dotyczą tego samego problemu, jakim są cechy obiektu architektonicznego. Celem pracy nie jest określanie definicyjnych ram narracji, a przyjęcie perspektywy jej opisu, i wskazanie w ten sposób na charakterystyczne elementy decydujące o tym, że dany obiekt charakteryzuje się narracyjnością, niezależnie od stopnia złożoności samej narracji.

Samo cechowanie się narracyjnością pozwala na zastosowanie metod badawczych rozwiniętych na polu narratologii. Niezależnie od przyjmowanych perspektyw można określić, że architektura jest medium narracyjnym, a sam obiekt architektoniczny należy uznać za tekst narracyjny ze względu na charakteryzowanie się narracyjnością, niezależnie od motywacji jego twórcy. Sam obiekt może być w nieznacznym stopniu narracyjny lub tworzyć silnie narracyjne doświadczenie. Pracy towarzyszy pogląd, że narracja może być odczytywana w medium, jakim jest architektura, co nie musi oznaczać samodzielności konkretnego tekstu narracyjnego, a raczej zdolność do ewokowania tych już znanych narracji, kolejnej ich manifestacji. W przypadku obiektów muzealnych narracja jest

³²² Przykłady takie można znaleźć zwłaszcza w kinematografii. Confer: R. Koschany, *Architektura jako fabuła. O «Parasite» Bong Joon-ho*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 109, s. 23–34.

³²³ Architektura może stanowić obszerne źródło znaczeń, które podlega eksploracji przez inne dyscypliny sztuki i literatury, jednak nie jest to oś rozważań niniejszej pracy. Takim przykładem są rozliczne wystawy np. *Architektura jako symbol, tekst i tło*, w MOCAK w Krakowie. Vide: A. Sachar, *Architektura jako symbol, tekst i tło*, źródło: <https://pl.mocak.pl/architektura-jako-symbol-tekst-i-tlo> [dostęp: 05.12.2021 r.].

³²⁴ Ten problem dotyczy wszystkich mediów narracyjnych, opierających się na opozycji pomiędzy treścią zawartą w dziele, a jej odczytaniem.

zjawiskiem złożonym, na który wpływają środki wyrazu architektonicznego, ale także poza architektoniczne, jak elementy wystawy – eksponaty rozumiane jako autentyczne artefakty lub ich fizyczne bądź cyfrowe odpowiedniki, choć pomiędzy nimi również występują powiązania przestrzenne. W przypadku narracji pojawiają się również czynniki zewnętrzne, jak teksty i przewodniki, które mogą aktywizować doświadczenie narracyjne lub je wzmacniać. Wynikać to może z czytelności przyjętych rozwiązań, a także wcześniejszych doświadczeń „czytelnika” i znajomości przez niego zmieniającego się kontekstu kulturowego. Jednak przyjęte w procesie projektowym rozwiązania formują narrację lub determinują wytworzenie konstruktów mentalnych – kognitywnych, co z perspektywy architekta wiąże się z tym samym procesem decyzyjnym w trakcie prac projektowych. Dlatego też w kolejnym rozdziale zostanie przeprowadzona analiza porównawcza muzeów biograficznych mająca na celu wskazanie narracyjnych cech architektury tego typu obiektów.

4. NARRACJA WE WSPÓŁCZESNYCH MUZEACH BIOGRAFICZNYCH

4.1. Współczesne muzea biograficzne

Muzea biograficzne, jako grupa muzeów poświęconych wybitnym postaciom, posiadają długą historię. Także dziś powstają liczne tego typu instytucje, zwłaszcza te poświęcone szeroko rozumianej grupie artystów takich jak: malarze, graficy, rzeźbiarze, literaci, a także muzycy³²⁵. Współczesne obiekty można zaliczyć do każdej z dwóch wyodrębnionych wcześniej grup, czyli obiekty adaptowane lub nowoprojektowane.

Do grupy pierwszej (adaptowane) przypisać można muzea przekształcane z pracowni lub miejsc zamieszkania artysty, np. René Magritte Museum powstałe w 1999 r. w Brukseli, w którym, na podstawie dokumentów, fotografii i obiektów należących do artysty, odtworzono przestrzeń życia belgijskiego malarza surrealisty René Magritte'a (1898–1967). Kolejnym przykładem jest Fundació Mas Miró w hiszpańskim Mont-Roig del Camp powstałe w 2013 r. Obejmuje ono dawny dom i gospodarstwo należące do katalońskiego malarza i rzeźbiarza Joana Miró (1893–1983). Przede wszystkim jednak placówka zawiera, zaprojektowany przez samego artystę, budynek pracowni³²⁶. Związki z biografią znanego artysty mogą stać się także czynnikiem, który wpływa na podjęcie decyzji o rewaloryzacji zniszczonego i opuszczonego zabytkowego obiektu, czego przykładem jest Van Gogh House w Londynie. Instytucja ta, przyjmując program rezydencji artystycznej, została utworzona w 2019 r. dla zachowania budynku, pod pretekstem epizodycznego w nim pobytu Vincenta Van Gogha (1853–1890) w latach 1873–1874³²⁷. Warto nadmienić, że znaczna część dawnych i obecnie powstających muzeów mieszczących się w dawnych pracowniach lub domach artystów, współpracuje ze sobą i jest zrzeszona w ramach lokalnych lub globalnych sieci. Na terenie Stanów Zjednoczonych Ameryki funkcjonuje sieć The Historic Artists' Homes and Studios, która łączy 48 obiektów³²⁸. Działa również, zrzeszająca ponad 150 obiektów na całym świecie,

³²⁵ Wśród obiektów poświęconych muzykom dominują obiekty historyczne i adaptowane. Jednym z nielicznych przykładów rozbudowy jest Bachhaus w Eisenach (2007 r., proj. Berthold Penkhues, wystawa proj. Atelier Brückner). Występują także obiekty poświęcone zbiorowo muzykom lub wykonawcom danych gatunków muzycznych, jak np. Rock & Roll Hall of Fame w Cleveland (1995 r., proj. I.M. Pei).

³²⁶ Obecnie funkcjonują trzy fundacje, które prowadzą muzea poświęcone Joanowi Miró. Każda z nich znajduje się w miejscu i obiekcie związanym z artystą. Jest to wspomniana Fundació Mas Miró, a także Fundació Miró Mallorca, obejmująca dawną pracownię oraz Fundació Joan Miró Barcelona.

³²⁷ [b.a.], *The House*, Witryna internetowa The Van Gogh House, źródło: <https://vangoghhouse.co.uk/van-gogh-house-london/the-house/> [dostęp: 08.01.2022].

³²⁸ [b.a.], *Historic Artists' Homes and Studios Program Names Four New Sites to Membership Celebrating Women's Artistic Legacy*, Witryna internetowa The Historic Artists' Homes and Studios, źródło: <https://artistshomes.org/article/historic-artists%E2%80%99-homes-and-studios-program-names-four-new-sites-membership-celebrating> [dostęp: 08.01.2022].

Artist's Studio Museum Network³²⁹. Oprócz wspomnianych, tworzone są również muzea w obiektach adaptowanych, niezwiązanych wcześniej z danym artystą, jak np. Muzeum Chopina w Warszawie z 2010 r., czy kolejny obiekt poświęcony przywoływanemu już René Magritte'owi czyli Musée Magritte Museum³³⁰ w Brukseli, otwarte w 2009 r. Oba obiekty są zlokalizowane w dawnych budynkach mieszkalnych, poddanych pracom konserwatorskim i odtworzeniowym w obrębie istniejących brył, z zachowaniem historycznej formy i przystosowaniem wewnątrz do umieszczenia ekspozycji.

Rzadko występującym rozwiązaniem są obiekty architektoniczne służące ekspozycji twórczości danego artysty, funkcjonujące w ramach zespołów muzealnych. Warto tu przytoczyć przykład założenia krajobrazowego Instituto Inhotim w Brumadinho w Brazylii, z odrębnymi budynkami przeznaczonymi dla artystów współczesnych, w tym Galeria Adriana Varejão z 2008 r. projektu Rodrigo Cerviño Lopez (Tacoa Arquitetos)³³¹. Kolejnym takim przykładem jest Muzeum Lee Ufana (Lee Ufan Museum), projektu Tadao Ando z 2010 r., funkcjonujące w kompleksie Benesse Art Site Noashima, prezentujące dorobek jednego artysty, choć obiekt ten posiada program funkcjonalny właściwy dla samodzielnego muzeum.

Najważniejszymi i najliczniejszymi, spośród współczesnych realizacji, są jednak samodzielne, nowoprojektowane obiekty o funkcji muzealnej, poświęcone jednemu artyście. Obiekty takie pozwalają na stworzenie odpowiednich warunków do prezentacji kolekcji, oraz osoby i życia artysty, co będzie przedmiotem dalszych rozważań. Przyczyny ich powstawania są zróżnicowane. Związane są najczęściej z chęcią upamiętnienia nieżyjącego już twórcy. Czasem jednak to sam artysta jest twórcą takiej placówki, jak w przypadku Muzeum Sztuki Li Zijiana (Li Zijian Art Museum) w Changsha w Chinach³³². Należy zauważyć, że wyszczególnione kategorie nie stanowią rozłącznego zbioru, o czym świadczą skomplikowane losy niektórych obiektów, jak dawne magazyny soli (Magazzino del Sale) w Wenecji, które stały się pracownią malarza Emilia Vedovy (1919–2006), aby następnie zostać przystosowanymi w 2009 r. przez Renzo Piano do

³²⁹ M. Von Wistinghausen, *Artist's Studio Museum Network, 2019 Survey Report*, źródło: https://www.artiststudiomuseum.org/media/file/ASMN_2019_Survey_Report_Magnus_von_Wistinghausen.pdf, [dostęp 10.08.2021].

³³⁰ Oryginalna nazwa muzeum łącząca język francuski i niderlandzki.

³³¹ Założenie krajobrazowe Instituto Inhotim jest także ogrodem botanicznym. W założeniu muzealnym występują 23 galerie poświęcone różnym artystom, w tym m.in.: Galeria Miguel Rio Branco z 2010 r., projektu Arquitetos Associados; Galeria Lygia Pape, projektu Rizoma Arquitetura.

³³² Muzeum zaprojektowane przez WCY Regional Studio i otwarte w 2016 r., choć poświęcone Li Zijianowi, malarzowi o lokalnej randze, jest jednym z największych na świecie, (ok. 25 000 m²).

funkcji muzealnej, mieszcząc Fondazione Vedova³³³ i zachowując wiele ze swojego pierwotnego charakteru. Kolejnym takim przykładem przestrzeni funkcjonującej na pograniczu typów jest bez wątpienia Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA w Krakowie z 2014 r. (projekt Stanisław Deńko, Agnieszka Szultk, Piotr Nawara), w ramach którego funkcjonuje Muzeum Tadeusza Kantora. Cricoteka powstała w wyniku wykorzystania pozostałości po dawnej elektrowni komunalnej Podgórze, mieszczącej obecnie przestrzeń teatralną i częściowo administracyjną, którą połączono z nowym obiektem. Przestrzeń determinująca funkcję muzealną, czyli przestrzeń wystaw, została umieszczona we współczesnej, nowej części.

Podsumowując można powiedzieć, że współcześnie projektowane obiekty o funkcji muzeum biograficznego są zróżnicowane pod względem przyjmowanych rozwiązań architektonicznych. Ich programy funkcjonalne są złożone i pozwalają na realizację różnorodnych zadań instytucji, co w przypadku obiektów adaptowanych jest często ograniczone ich wielkością oraz wymaganiami konserwatorskimi. Co najważniejsze, architektura takich nowych obiektów, w większości przypadków pozwala na realizację spójnej narracji o danym artyście³³⁴.

4.2. Życie i twórczość artysty jako narracja bazowa

Nowoprojektowane muzea biograficzne stanowią zróżnicowaną pod względem swojego charakteru grupę. Wynika to z występujących w nich rozwiązań oraz przyjmowanego modelu funkcjonowania. Odwołując się do przytoczonej już typologii proponowanej przez Elaine H. Gurian³³⁵, część muzeów stawia sobie za cel opowiadanie historii, narracji. Zgodnie z omówieniem w podrozdziale 2.4., fakt stawiania sobie za cel

³³³ Sam artysta, już za swojego życia był zaangażowany w działalność na rzecz ochrony i zachowania zabytkowych Magazzino del Sale. [b.a.], *Magazzino del Sale*, Witryna internetowa Fondazione Vedova, źródło: <https://www.fondazionevedova.org/en/magazzino-del-sale> [dostęp: 08.01.2022].

³³⁴ Warto zaznaczyć, że powstały również obiekty, w których pomijana jest specyfika danego artysty. Takim przykładem jest Kunstmuseum Appenzell (dawniej Museum Liner), będące pierwotnie placówką poświęconą malarzom Carlowi A. Linerowi (1871–1946) i Carlowi W. Linerowi (1914–1997). Już w momencie projektowania było wiadomo, że instytucja stopniowo będzie odchodzić od monograficznej tematyki na rzecz sztuki współczesnej. Wiązało się to z przyjęciem przez architektów Annette Gigon i Mike Guyer bardziej uniwersalnych rozwiązań, pozwalających na prezentację zróżnicowanej grupy dzieł i pominięcie wątku monograficznego. Obiekt dziś nie jest muzeum biograficznym, co podkreśla sama zmiana jego nazwy. [b.a.], *Kunstmuseum Appenzell*, Strona internetowa Kunstmuseum Appenzell, źródło: <https://www.h-gebertka.ch/haeuser/kunstmuseum-appenzell/architektur/> [dostęp: 24.09.2021].

³³⁵ E. H. Gurian, *op. cit.*

opowiedzenia pewnej historii nie wyklucza występowania w takich placówkach zbiorów, których ekspozycja może być znaczącym zadaniem dla instytucji. Tak więc w przypadku znacznej części muzeów, zależnie od przyjmowanej nomenklatury, biograficznych lub monograficznych, niezwykle ważną staje się narracja. Wynika ona z celu tych instytucji, jakim jest prezentacja danej osoby i jej osiągnięć. Znajduje to odzwierciedlenie w ich architekturze.

Narracja muzeów biograficznych w głównej mierze jest kształtowana na podstawie narracji bazowej, którą stanowi życie i nieodzowna jego część, jaką jest twórczość danego artysty. Architektura staje się nośnikiem narracji lub stwarza warunki do wytworzenia się narracji jako konstruktu mentalnego – poznawczego (kognitywnego) na skutek jej doświadczania. Jednak w przypadku muzeów biograficznych, narracja nie stanowi czegoś całkowicie nowego, a jest odwołaniem do wcześniejszej wiedzy, rozpowszechnionych opowieści, które można uznać za narrację bazową. Narracja bazowa jest pierwowzorem, który jest transformowany w przypadku konkretnego obiektu architektonicznego tak samo, jak ma to miejsce w przypadku innych mediów. Można więc powiedzieć, że narracje te mają charakter ilustracyjny – pomocniczy³³⁶, zazwyczaj są niesamodzielne poprzez odwoływanie się do wcześniej znanych faktów i zmuszają widza – czytelnika do gry w odczytywanie znaczeń³³⁷. Szerzej ujmując ten problem, zachodzi zależność hipertekstualna pomiędzy hipotekstem, będącym narracją bazową, a hipertekstem, narracją konkretnego obiektu muzealnego³³⁸.

W muzeach biograficznych narracje konstruowane są zarówno przez cechy morfologiczne i symbole, które można odnaleźć np. w formie, konstrukcji, układzie, funkcji, detalu obiektu. W grupie muzeów biograficznych można wskazać na cechy ich architektury stanowiące elementy – komponenty narracyjne. Będą do nich należały wszelkie unikatowe rozwiązania mające na celu indywidualną prezentację podejmowanego tematu. Dzięki tym elementom, obiekt cechuje się narracyjnością lub jest postrzegany jako narracja. Należą do nich zwłaszcza wszelkie odniesienia do życia i twórczości prezentowanej postaci, które zostają przeniesione na architekturę obiektu, w tym występujące powiązania przestrzenne. Jednak należy zastrzec, łącząc ten fakt z przywoływanym już wielokrotnie aspektem występowania obiektów silnie i słabo

³³⁶ M.-L. Ryan, *Introduction ...*, *op. cit.*, s. 14.

³³⁷ K. Kaczmarczyk, *Przestrzenne ...*, *op. cit.*, s. 502.

³³⁸ Confer: M. Głowiński, *op. cit.*

narracyjnych, że zjawisko to występuje z różnym natężeniem, co wykazuje ich analiza, która pozwala na wskazanie ich cech – elementów narracyjnych, które można uznać – zależnie od przyjmowanej perspektywy badawczej – za narracyjne lub potencjalnie narracyjne – aktywujące narrację. Właśnie temu będą poświęcone kolejne podrozdziały. W pracy zostaną omówione te najbardziej charakterystyczne i powtarzające się rozwiązania. Zostaną też opisane elementy, które są kluczowe dla obioru narracji. Omawiane w kolejnych podrozdziałach obiekty architektoniczne, dla których istotna jest narracja, zostały zestawione w katalogu na końcu pracy. Znajdują się tam podstawowe informacje o każdym z obiektów, obejmujące także fotografie oraz wybrane rzuty i przekroje.

4.3. Kontekst, lokalizacja i łączność z otoczeniem

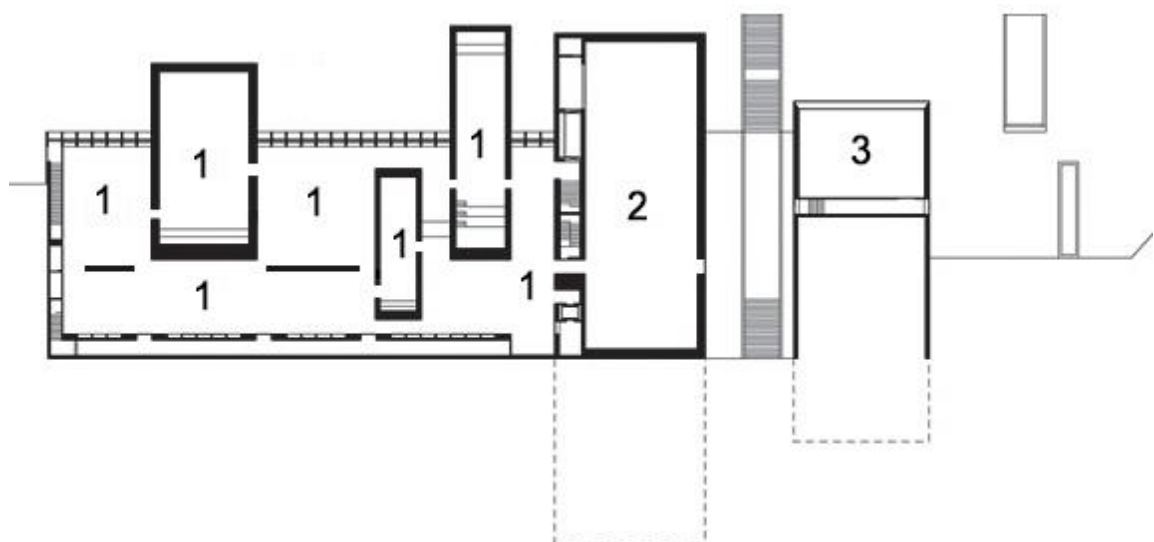
Jednym z elementów o potencjale narracyjnym, jest sama lokalizacja obiektu muzeum biograficznego. Obiekty te najczęściej sytuowane są w miejscach powiązanych z danym artystą. Należą do nich miasta, z których wywodzą się dani artyści, czego przykładem jest Muzeum Soulagesa (Musée Soulages) we francuskim Rodez, projektu RCR Architectes (zobycywców nagrody Pritzкера z 2017 r.). Otwarty w 2014 r. obiekt prezentuje dorobek malarza abstrakcjonisty Pierre'a Soulages'a (1919–2022). Budynek wzniesiono w centrum miejscowości, zapewniając przy tym, w wybranych wnętrzach, naturalne oświetlenie wnętrz, a także łączność wizualną z rodzinną miejscowością artysty³³⁹. Uwagę zwraca, że rozwiązania opierające się na zapewnieniu, dzięki dużym przeszkleniom, panoramicznych widoków, lub dzięki niewielkim otwarciom szczelinowym, wyselekcjonowanych kadrów, występują w wielu realizacjach muzeów biograficznych. Wynika to z faktu, że widoki są swego rodzaju tłem dla opisywanych zdarzeń, związanych z życiem i twórczością artysty, i wzbogacają w ten sposób doświadczenie przestrzeni muzealnej. Łączność wizualna pojawia się najczęściej w strefach wystawy. Jest to rozwiązanie coraz popularniejsze także w innych grupach muzeów, jednak najbardziej widoczne w przypadku placówek biograficznych. Jest ono w opozycji do rozwiązań przyjmowanych w wielu muzeach, posiadających silnie

³³⁹ Przeszklenia w Muzeum Soulagesa są zaopatrzone w regulowany, wewnętrzny system zacinający. Pomimo jego zastosowania z wnętrza widoczne jest otoczenie.

dośrodkowy charakter, z wnętrzami silnie odizolowanymi od zewnętrznego środowiska, pozbawionymi otwarć na otoczenie, czego przykładem choćby klasyczny *white cube*³⁴⁰.



Il. 56. Muzeum Soulagesa (Musée Soulages) w Rodez. Źródło: internet



Il. 57. Muzeum Soulagesa, rzut kondygnacji -1 (Oznaczenia: 1. wystawy stałe; 2. wystawy czasowe, 3. zaplecze gastronomii). Opracowanie własne na podstawie dokumentacji projektowej

³⁴⁰ Choć należy odnotować, że występują również nieliczne muzea sztuki, które są silnie powiązane z otoczeniem, jak Burrell Collection, projektu Barrego Gassona z 1983 r. *Confer*: M. Pabich, *op. cit.*, s. 127; A. Kiciński, *op. cit.*, s. 113.



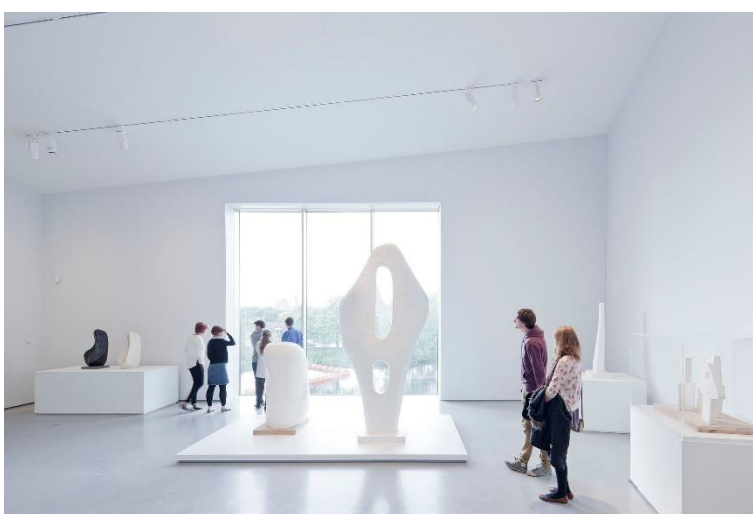
Il. 58. Muzeum Soulagesa, sala ekspozycyjna. Źródło: internet

Otwarcia widokowe na rodzinne miasto uwzględniono także w muzeum poświęconym rzeźbiarce Barbarze Hepworth (1903–1975), wzniesionym w brytyjskim Wakiefield. Otwarta w 2011 r. i zaprojektowana przez Davida Chipperfielda placówka – Hepworth Wakiefield mieści kolekcję rzeźb artystki³⁴¹, podarowaną przez jej córki. Jest to niejako powrót artystki i jej twórczości do miasta pochodzenia. Obiekt ten, pomimo białych, neutralnych (jak w przypadku *white cube*) wnętrzu, transformuje wzorce eksponowania dzieł sztuki poprzez otwarcie się na otoczenie (Il. 60). Dzieła artystki eksponowane są w salach, z prostokątnymi i kwadratowymi otworami okiennymi, które otwierają się na główne punkty orientacyjne rodzinnego miasta artystki, ważne zabytki oraz rzekę Calder, nad której brzegiem umiejscowione jest muzeum (Il. 59). Elewacja obiektu i jego forma ma przy tym nawiązywać do charakteru eksponowanych rzeźb, o czym świadczy użycie pigmentowanego betonu oraz rozbicie bryły obiektu.

³⁴¹ W muzeum prezentowane są również prace innych artystów, ale główną ekspozycję stanowią rzeźby artystki.



Il. 59. Hepworth Wakefield, elewacja. Źródło: internet



Il. 60. Hepworth Wakefield, sala ekspozycyjna. Źródło: internet

Liczne powiązania z krajobrazem widoczne są również w obiektach eksponujących dorobek pisarzy, czego przykładem jest muzeum poświęcone Knutowi Hamsunowi, Hamsunsenteret (Centrum Hamsuna, Muzeum Knuta Hamsuna), projektu Stevena Holla. Obiekt z 2009 r. zwieńczony jest platformą widokową, a podczas jego zwiedzania widzom towarzyszą kolejne widoki na krajobraz Hamarøy, w którym pisarz spędził swoje dzieciństwo i do którego odnoszą się jego dzieła literackie. Właśnie łączność z krajobrazem stanowi jedno z kluczowych rozwiązań współtworzących narrację w przypadku tego muzeum (obiekt zostanie szerzej omówiony w rozdziale 5.).

Ważnym przykładem muzealnej placówki biograficznej ze względu na kontekst lokalizacji, jest H. C. Andersens hus – Muzeum H. C. Andersena. Powstało ono w 2021 r. przy zachowanym dawnym domu pisarza w duńskim Odense, zastępując poprzedni obiekt

muzealny³⁴². Zostało zaprojektowane przez biuro architektoniczne Kengo Kuma & Associates wraz z MASU Planning, współpracującym w zakresie architektury krajobrazu. Obiekt został połączony z dawnym domem pisarza i umieszczony w nowo zaprojektowanym ogrodzie³⁴³. Znaczną jego powierzchnię zajmuje zielony dach, ponieważ większa część muzeum znajduje się pod ziemią. Powiela on w planie formy kół, które są podstawą kompozycji budynku. Ogród podzielono na 4 strefy, z których 3 znajdują się na poziomie terenu i są publicznie dostępne. Jak wskazują autorzy, Kengo Kuma i partnerka w jego pracowni – Yuki Ikeguchi, zabieg lokalizacji pod ziemią przestrzeni wystawienniczej jest nieprzypadkowy, ponieważ ma pokazywać, że baśniowy świat Andersena nie istnieje realnie, jest fantastyczny, ukryty. Natomiast naziemna kondygnacja parteru oraz ogród są tylko projekcją tamtego świata³⁴⁴. W ten sposób dawny dom, nowe muzeum oraz strefa ogrodu są silnie ze sobą powiązane i tworzą nowy kwartał w zabudowie Odense. Wymiar narracyjny tego kompleksu przejawia się w fakcie włączenia do muzeum domu artysty oraz wizji świata kreowanego w jego baśniach.



Il. 61. Muzeum H. C. Andersena (H. C. Andersens hus), plan ogrodu i lokalizacja w skali urbanistycznej.
Źródło: internet

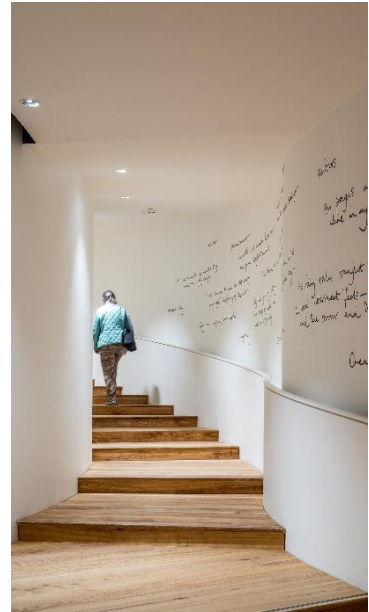
³⁴² Z poprzedniego obiektu zachowano wewnątrz z freskami z lat 1931–1932 (autorstwa Nielsa Larsena Stevnsa), przedstawiającymi sceny z życia H. C. Andersena.

³⁴³ Powierzchnia ogrodu to 7000 m², a powierzchnia nowego muzeum to 5600 m², z czego 2/3 zlokalizowano pod ziemią.

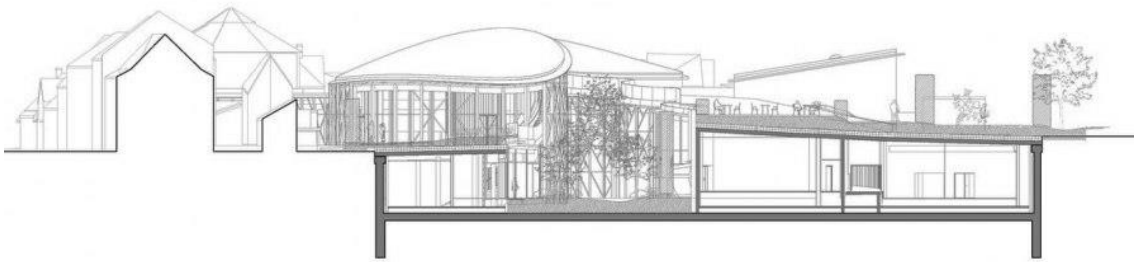
³⁴⁴ Y. Ikeguchi, *The museum concept* (film z monologiem), Witryna internetowa H. C. Andersens hus, <https://hcandersenshus.dk/en/press/> [dostęp: 18.02.2022].



Il. 62. Muzeum H. C. Andersena, widok na część zagłębioną w ziemi. Źródło: internet



Il. 63. Muzeum H. C. Andersena, wewnątrz. Źródło: internet



Il. 64. Muzeum H. C. Andersena, przekrój. Źródło: internet



Il. 65. Muzeum H. C. Andersena, widok na ogród. Źródło: internet

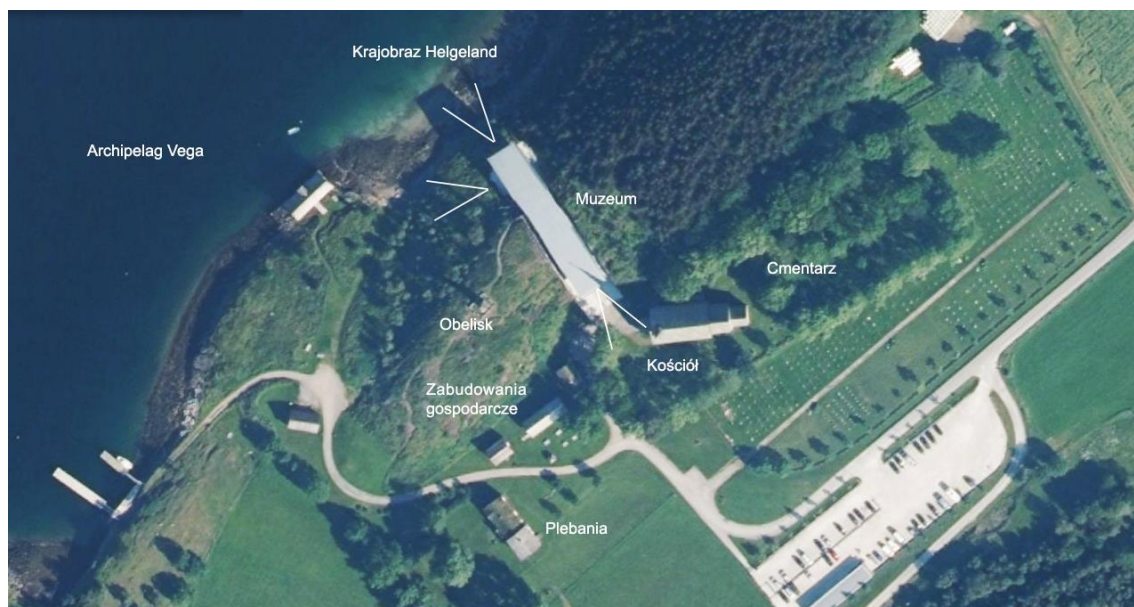


Il. 66. Dawny dom H. C. Andersena. Źródło: internet

Jednym z najważniejszych przykładów narracyjności poprzez relacje przestrzenne z kontekstem lokalizacji, jest niewątpliwie Muzeum Pettera Dassa (Petter Dass-museet) w norweskim Alstahaug. Obiekt ten został zaprojektowany przez norweskie biuro architektoniczne Snøhetta, znane między innymi z projektu budynku opery w Oslo, i oddany do użytkowania w roku 2007 r. Twórczość Snøhetta charakteryzuje się poszukiwaniem relacji pomiędzy budynkiem a krajobrazem oraz możliwościami tworzenia i transformowania krajobrazu. Tak też jest w przypadku obiektu poświęconego osobie Pettera Dassa (ok.1647–1707), duchownego i poety doby baroku, artysty znanego przede wszystkim z hymnów religijnych oraz poematów topograficznych, opisujących północ kraju. Muzeum zostało zlokalizowane na cyplu nad brzegiem Morza Norweskiego, w miejscu, w którym żył i tworzył sam artysta oraz tak je opisał: *Helgeland to zarówno mój dom i miejsce mego urodzenia, tak wiele udręk tu mnie spotkało, ale również dobra fortuna i łaska*³⁴⁵. Muzeum umieszczono w zespole wraz z dawną zabytkową plebanią oraz gospodarstwem i kościołem. Budynek jest częściowo osłonięty od strony morza naturalnym wzniesieniem, na którym znajduje się obelisk – wcześniejsza forma upamiętnienia artysty. Ze względu na potrzebę wzniesienia obiektu o znacznej powierzchni, jednak nieprzystających zastanej zabudowy, zdecydowano się na transformację ukształtowania terenu. Dokonano „rozcięcia” wzniesienia, w skutek czego powstała przestrzeń ograniczona dwiema kamiennymi ścianami, w której umieszczono nowy budynek. Obiektowi towarzyszą zewnętrzne schody, które prowadzą na szczyt

³⁴⁵ *Yes, Helgeland is both my birthplace and home; So many a trial has here to me come, But also good fortune and favor.* P. Dass, *The trumpet of nordland* (transl. T. Jorgenson), Selhornet AS, Mosjøen 2015, s. 105.

pagórka, zwieńczony wspomnianym obeliskiem. Obiekt muzeum widoczny jest tylko z niektórych wybranych miejsc, co ogranicza wizualną ingerencję w zastane środowisko.



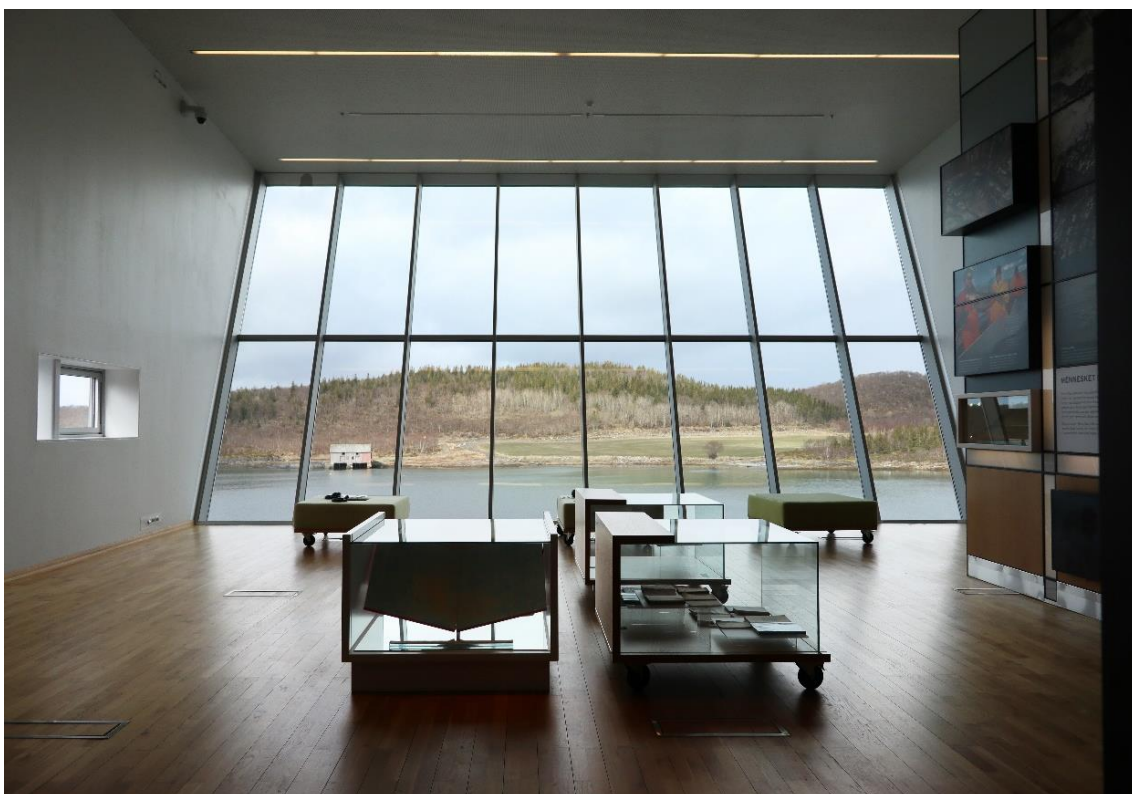
Il. 67. Muzeum Pettera Dassa (Petter Dass-museet), lokalizacja. Opracowanie własne. Źródło mapy: internet

W wyniku takiej lokalizacji obiekt uzyskał dwa główne otwarcia, jedno w kierunku miejsca życia artysty oraz budynku kościoła, drugie w stronę Helgeland. Otwarcia te, ze względu na panoramiczne przeszklenia, są czytelne zarówno z parteru obiektu jak i piętra mieszczącego wystawę. Strefę wystawy dodatkowo zaopatrzone w okna z widokiem na archipelag wysp Vega. Właśnie taka orientacja obiektu odpowiada naturze twórczości poety. Największym jego dziełem jest utwór *Trąbka północy* (*Nordlands Trompet*), w którym opisany został krajobraz północnej Norwegii, jego natura oraz egzystencja miejscowej ludności. Zawiera ono także opisy stanów pogodowych, sztormów, a także krajobrazu archipelagu Vega i regionu Helgeland. Prezentowana na wystawie twórczość może być również doświadczana podczas zwiedzania obiektu, poprzez indywidualne słuchanie poezji Dassa opisującej krajobraz regionu, który rozpościera się przed oczami zwiedzającego³⁴⁶. Tym sposobem zarówno kompozycja założenia, otwarcia widokowe, układ obiektu oraz wystawa są podporządkowane w całości i w sposób zintegrowany osobie artysty, jego twórczości oraz miejscu, gdzie żył, które go ukształtowało.

³⁴⁶ Na wystawie zaprojektowano specjalne siedziska ze słuchawkami, pozwalające na dłuższe słuchanie utworów i podziwianie krajobrazu.



Il. 68. Muzeum Pettera Dassa (Petter Dass-museet), zdjęcie z lotu ptaka. Źródło: internet



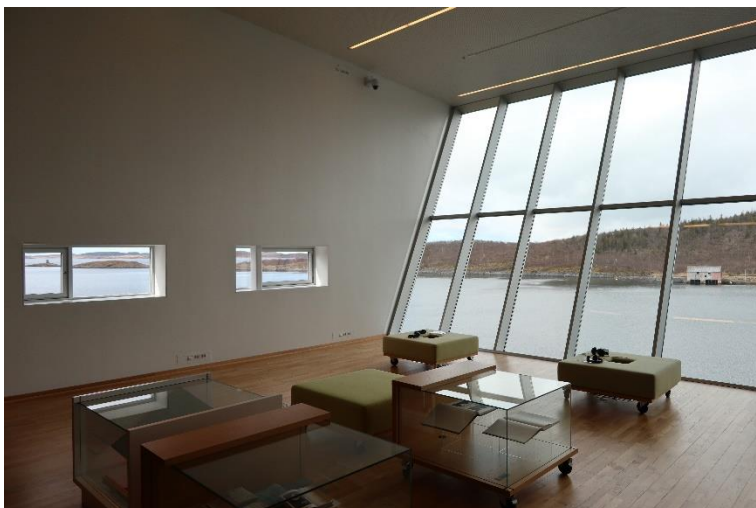
Il. 69. Muzeum Pettera Dassa, panoramiczny widok z wnętrza wystawy na krajobraz regionu Helgeland oraz archipelag wysp Vega. Fot. autora, 2022



Il. 70. Kościół w Alstahaug i Muzeum Pettera Dassa w tle. Fot. autora, 2022



Il. 71. Muzeum Pettera Dassa, widok od strony wejścia głównego. Fot. autora, 2022



Il. 72. Muzeum Pettera Dassa, panoramiczny widok z wnętrza wystawy na krajobraz regionu Helgeland w kierunku archipelagu wysp Vega. Fot. autora, 2022

Przytoczone przykłady pokazują, jak ważną rolę dla muzeów biograficznych pełni lokalizacja obiektu i tworzone połączenia wizualne pomiędzy krajobrazem a zabudową.

Muzea te są najczęściej lokalizowane w miejscach, które są związane z artystą, co znajduje odzwierciedlenie w samej architekturze obiektu. Przywodzi to na myśl wzorce historyczne, jak na przykład Gipsoteca Canoviana w Possagno (1836 r.), gdzie w celu upamiętnienia Antonia Canovy przekształcono układ przestrzenny miejscowości. W wielu przypadkach jest to poszukiwanie powiązań widokowych pomiędzy przestrzenią muzeum – przestrzenią wystawy, a otoczeniem, które związane jest z artystą i jego życiem. Najpełniej tę zasadę ilustruje analizowany przykład Muzeum Pettera Dassa, gdzie umiejętne powiązania przestrzenne samej zabudowy, otwarcia widokowe, idea przestrzeni wystawy, a w końcu twórczość samego Dassa budują komplementarną całość. Dzięki temu obiekt architektoniczny pozwala na silnie narracyjne doświadczenie bez stosowania rozbudowanej symboliki i przy użyciu ograniczonej liczby środków wyrazu o minimalistycznym charakterze.

4.4. Forma architektoniczna a osoba artysty i jego sygnatura

Jak już wcześniej napisano, w kopenhaskim obiekcie Thorvaldsenianum (proj. M.G. Bindesbøll) wykonano dekorację plastyczną obiektu (1848 r.), która opowiada o życiu artysty i jego powrocie do kraju. Również współcześnie projektowane obiekty muzealne próbują przekazać indywidualne aspekty związane z życiem artysty, jednak zyskują one charakter niefiguracywny i najczęściej stanowią integralną część rozwiązania architektonicznego. Przykładu na to dostarcza Muzeum Felixa Nussbauma (Felix-Nussbaum-Haus) w niemieckim Osnabrück³⁴⁷. Obiekt został zaprojektowany przez Daniela Libeskinda w rodzinnym mieście tego niemieckiego malarza pochodzenia żydowskiego, jednej z ofiar II wojny światowej, żyjącego w latach 1904–1944. Budynek powstał w 1998 r., poprzez rozbudowę miejscowego muzeum historii kultury – Kulturgeschichtlichen Museum i został ponownie powiększony przez Libeskinda w 2011 r.³⁴⁸

Obecnie całość – Felix-Nussbaum-Haus – stanowi złożony kompleks o rozczłonkowanej strukturze, składający się z przecinających się pod różnymi kątami brył, tworzących między sobą wielokątne przestrzenie zewnętrzne (Il. 73). Układ taki

³⁴⁷ Fragment tekstu dotyczący Felix-Nussbaum-Haus został wcześniej opublikowany przez autora: M. Pieczka, *Architecture of ...*, *op. cit.*

³⁴⁸ Warto zaznaczyć, że obiekt ten wykazuje pewne podobieństwa do Muzeum Żydowskiego w Berlinie, otwartego dopiero w 2001 r.

został zdefiniowany przez istniejącą już wcześniej zabudowę oraz skierowanie elewacji budynku w stronę ważnych dla życia Nussbauma miejsc, a mianowicie Berlina, Hamburga i Rzymu, związanych z edukacją artystyczną malarza, oraz w kierunku miejsca jego śmierci – Auschwitz³⁴⁹. Strefę wejściową do obiektu umieszczono w szarej bryle o charakterystycznym układzie okien. Została ona z jednej strony połączona z historyzującym budynkiem Muzeum Historii Kultury, z drugiej natomiast z zasadniczą częścią muzeum artysty. Wiedzie do niej szklany łącznik prowadzony na reliktach XVII-wiecznego mostu, odkrytego podczas prac poprzedzających budowę³⁵⁰. Droga ta stanowi przestrzeń przygotowującą do wejścia na wystawę. Główna część obiektu, powstała w 1998 r., stanowi kompozycję trzech brył oblicowanych odmiennymi materiałami. Podział jest nieprzypadkowy i wynika z wyraźnie oddzielonych faz życia i twórczości artysty. Największa z nich pokryta została zewnątrz dębowym drewnem i eksponuje na dwóch poziomach prace z okresu edukacji i rozwoju artystycznego Nussbauama. O wyrazie przestrzeni wystawy decyduje geometria układu przenikających się brył. Wewnątrz ważną rolę odgrywa zmienność oświetlenia, w tym wykorzystanie ujęć światła naturalnego poprzez świetliki oraz nieregularne formy okien, dzięki którym na powierzchni ścian i posadzek pojawiają się różnokształtne refleksy świetlne. Drugą z brył stanowi betonowy monolityczny prostopadłościan odnoszący się do doświadczeń wojennych malarza. Wyróżnia się on wąską, korytarzową przestrzenią z widocznym układem skośnie przecinających się belek, przez co nosi nazwę Nussbaum Gang – Korytarz Nussbauma. Ta przestrzeń wymusza na zwiedzających oglądanie dzieł z bliska, wzbudza również poczucie niepewności ze względu na zmniejszenie dystansu personalnego z innymi zwiedzającymi. W Nussbaum Gang, określonym jako *przyciemnione i klaustrofobiczne środowisko*³⁵¹, na szarym betonowym tle ścian prezentowane są prace powstałe w okresie ukrywania się artysty podczas wojny. Ostatnia z brył pokryta jest metalową okładziną i odpowiada etapom związanym z obozem koncentracyjnym. Ta część budynku została nadwieszona, uwalniając w taki sposób strefę przyziemia³⁵².

Forma całego muzeum wpływa na uzyskanie wielowątkowej przestrzeni wystawowej, a także na ruch widza. Pomimo wpisywania się obiektu w tendencję

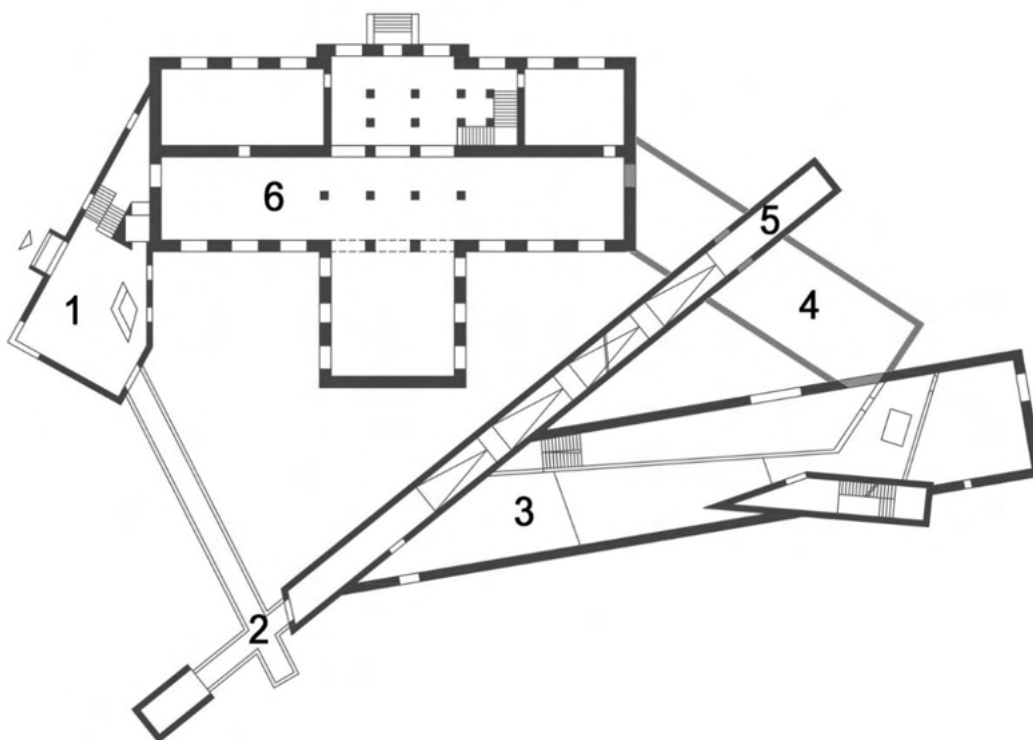
³⁴⁹ D. Libeskind, S. Crichton, *op. cit.*, s. 198.

³⁵⁰ *Ibidem*, s. 199.

³⁵¹ [...] *the claustrophobic and dimming environment*. D. Libeskind, *The Space of Encounter*, Thames & Hudson, London 2001, s. 96.

³⁵² Z biegiem lat układ dzieł na wystawie podlegał modyfikacjom. Jednak idea Libeskinda podziału na trzy bryły jest nadal czytelna i znacząco powiązana z ekspozycją dzieł.

dekonstruktywistyczną, celem opisanych działań jest poszukiwanie paraleli przestrzennych do życia artysty jako środowiska do prezentacji jego prac i tworzenia opowieści o jego losie. Jak deklaruje Libeskind, głównym wyzwaniem, z którym musiał się zmierzyć, było przedstawienie historycznego i biograficznego aspektu³⁵³: *Przy projektowaniu muzeum, starałem się nie być sentymentalnym [...] Byłem zdeterminowany, aby projekt zasadniczo honorował nie ofiarę Holocaustu, ale historię osoby i jej los. Człowieka, [jego – przyp. aut.] oblicze. Chciałem, aby zwiedzający zobaczyli Nussbauma*³⁵⁴. W ten sposób budynek muzeum poprzez swój podział na trzy bryły, widoczny zarówno w formach, wykończeniach elewacji i samym układzie, ma opowiadać historię życia malarza, stając się tekstem narracyjnym. Sam Libeskind wskazuje, że zawsze postrzegał *budynek jako rodzaj tekstu, który należy odczytywać*, przypominając także inny obiekt jego autorstwa, a mianowicie Muzeum Żydowskie w Berlinie³⁵⁵.



Il. 73. Muzeum Felixa Nussbauma (Felix-Nussbaum-Haus), schematyczny plan (oznaczenia: 1. strefa wejściowa z 2011 r.; 2. łącznik na ruinach dawnego mostu; 3. bryła wykończona drewnem, 4. bryła z metlową okładziną; 5. bryła betonowa; 6. Muzeum Historii Kultury). Opracowanie własne na podstawie dokumentacji projektowej

³⁵³ *I took it as supreme challenge to present biographical and historical displacement of the man.* D. Libeskind, *op. cit.*, s. 95.

³⁵⁴ *In designing the museum, I tried not to be sentimental [...] I was determined to design something that would honour not the victims of the Holocaust in general, but the story of one individual and his fate. A man. A face. I wanted visitors to see Nussbaum.* D. Libeskind, S. Crichton, *op. cit.*, s. 119.

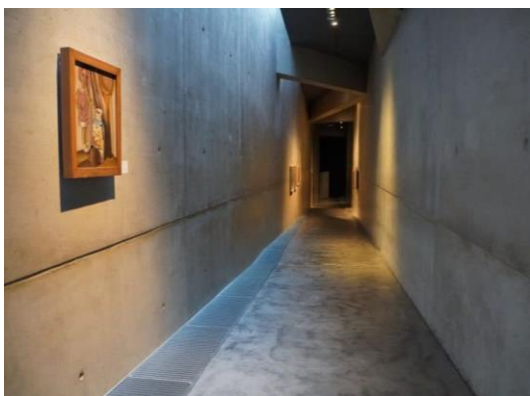
³⁵⁵ *I had always imagined the building as a sort of text, meant to be read.* D. Libeskind, S. Crichton, *op. cit.*, s. 94.



Il. 74. Muzeum Felixa Nussbauma, wejście, rozbudowa z 2011 r. Źródło: internet



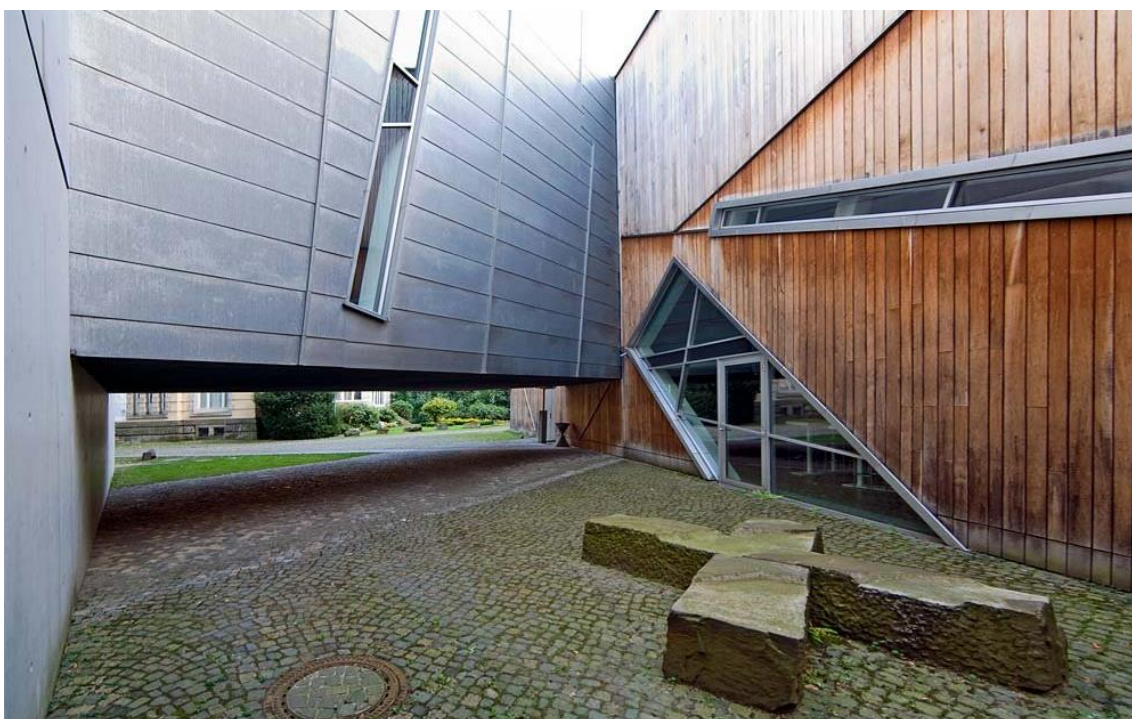
Il. 75. Muzeum Felixa Nussbauma, widok zewnętrzny. Źródło: internet



Il. 76. Muzeum Felixa Nussbauma, Korytarz Nussbauma. Źródło: internet



Il. 77. Muzeum Felixa Nussbauma, widok zewnętrzny. Źródło: internet



Il. 78. Muzeum Felixa Nussbauma, wielokątna przestrzeń pomiędzy bryłami budynku. Źródło: internet

Współcześnie bardziej popularnym rozwiązaniem jest jednak próba zaprezentowania artysty poprzez detal architektoniczny. Przybiera to formę odwzorowania sygnatur wybitnych jednostek, które stają się kolejnym z elementów o charakterze narracyjnym. Jest to próba „pokazania” artysty, jednakże w sposób nieco odmienny. Rozwiązanie to wykorzystano w licznych muzeach biograficznych – monograficznych i jest ono niespotykane w innych obiektach³⁵⁶. Można powiedzieć, że jest to zabieg w rodzaju *pars pro toto*³⁵⁷ (pol. *część za całość*) lub szerzej synekdocha, w której podpis artysty zastępuje jego wizerunek. Detal ten występuje zazwyczaj na elewacjach obiektu, już na wstępie informując, komu został on poświęcony. Zastosowanie takiego rozwiązania ma wskazywać także na indywidualizm jednostki, poprzez prezentację czegoś tak niezwykle osobistego jak podpis, który jest unikalny dla każdego człowieka, zwłaszcza dla artysty (w tym przypadku mówimy o sygnaturze) stanowiąc jego znak rozpoznawczy – markę. Historycznie ranga sygnatur i ich popularność zyskały na znaczeniu w wyniku wzrostu prestiżu zawodów artystycznych, które nastąpiło już w renesansie, kiedy stały się one znakiem twórcy i jego warsztatu. Także dziś dla malarza, rzeźbiarza podpis jest elementem budującym wartość dzieła. Może on mieć charakter pełny lub skrócony, wyrażać się za pomocą monogramu, a także innego znaku graficznego. Co najważniejsze, jest niepowtarzalny. Jego cechy pozwalają na odróżnienie falsyfikatu od oryginału, wskazując na unikatowość artysty i jego dzieła³⁵⁸.

Charakterystycznym przykładem przeniesienia sygnatury na obiekt architektoniczny jest elewacja Muzeum Salvadora Dalego (Dali – Salvador Dali Museum), jedna z licznych placówek muzealnych związanych z osobą Salvadora Dalego (1904–1989), znanego malarza surrealisty i przede wszystkim ikony światowej sztuki. Muzeum to znajduje się w miejscowości St. Petersburg, w amerykańskim stanie Floryda. Architektura obiektu posiada liczne odniesienia do sztuki Dalego³⁵⁹. Za projekt obiektu

³⁵⁶ Nie udało się odnaleźć takiego przykładu poza grupą obiektów muzeów biograficznych.

³⁵⁷ *Pars pro toto* jest figurą stylistyczną, odmianą synekdochy, ale też zabiegiem wykorzystywanym w sztuce. Celem jego stosowania jest zastąpienie nazwy całości poprzez nazwę części lub ukazanie całości poprzez część, wybraną cechą, element związany z daną całością.

³⁵⁸ Więcej o znaczeniu sygnatur dla artysty, historii sztuki i rynku antykwarycznego w pracy: A. Koziczak, D. Markowski, *Falsyfikat na polskim rynku dzieł sztuki; znaczenie sygnatury w wartościowaniu dzieła sztuki*, [w:] A. Jagielska-Burduk, W. Szafranski (red.), *Kultura w praktyce: zagadnienia prawne. T. 2, Wokół problematyki prawnej zabytków i rynku sztuki*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013, s. 23–46.

³⁵⁹ Zostaną one opisane w dalszej części pracy.

z 2011 r. odpowiedzialny był Yann Weymouth³⁶⁰ wraz z międzynarodowym biurem HOK. Nad głównym wejściem do budynku o betonowych ścianach został odcisnięty podpis artysty. Warto zaznaczyć, że jest to druga siedziba tej instytucji. Jej poprzedniczką był obiekt adaptowany na cele muzealne w 1982 r., na którego elewacji również wyeksponowano tę sygnaturę. Obecne rozwiązanie stanowi kontynuację tego konceptu³⁶¹.



Il. 79. Muzeum Salvadora Dalego (Dali – Salvador Dali Museum) w St. Petersburgu, USA, elewacja z głównym wejściem. Źródło: internet



Il. 80. Muzeum Salvadora Dalego (Dali – Salvador Dali Museum) w St. Petersburgu, USA, podpis na elewacji nad głównym wejściem. Źródło: internet

Popularność tego rozwiązania należy jednak wiązać głównie z norweskim architektem Sverre Fehnem (1924–2009), laureatem nagrody Pritzкера z 1997 r., który

³⁶⁰ Architekt wcześniej współpracował z I.M. Peiem i był odpowiedzialny za prace projektowe nad Piramidą Luwru w Paryżu, powstałą w ramach rozbudowy muzeum, tzw. projektu Wielkiego Luwru (Grand Louvre).

³⁶¹ Obecnie podpis S. Dalego występuje również na nowym skrzydle muzeum w Figueres, mieszczącym kolekcję biżuterii projektu artysty.

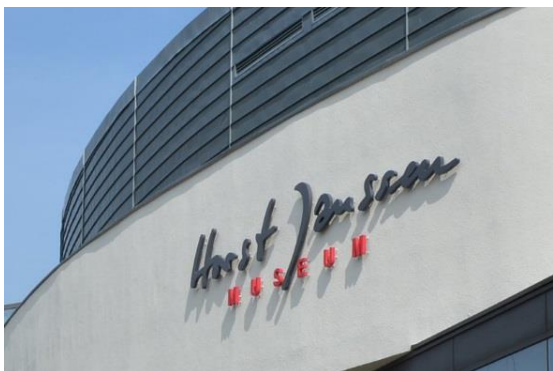
wykorzystał je w dwóch swoich projektach. Otóż w 1996 r., w norweskim Alvdal, otwarto muzeum autorstwa tego architekta, poświęcone rysownikowi komiksów Kjellowi Aukrustowi (1920–2002), nazwane Centrum Aukrusta (Aukrustsenteret). W obiekcie tym nad głównym wejściem umieszczono przestrzenny podpis rysownika wykonany z metalu i eksponowany na tle betonu architektonicznego. W swojej kolejnej realizacji Sverre Fehn zastosował ten motyw, lecz tym razem silniej go eksponując, w Centrum Ivara Aasena (Ivar Aasen-tunet). Obiekt zrealizowano w 2000 r. w norweskiej miejscowości Hovdebygd, dedykując go Ivarowi Aasenowi (1813–1896), norweskiemu poecie i językoznawcy, twórcy pieśni i nowel w języku neonorweskim. Obiekt w formie niskiego wydłużonego pawilonu zlokalizowano na zboczu wzgórza, łącząc go z zielonym dachem. Podpis poety został umieszczony na wysuniętej i pochylonej ścianie, pozbawionej jakichkolwiek otworów okiennych, zajmując całą jej szerokość³⁶².



Il. 81. Centrum Ivara Aasena (Ivar Aasen-tunet) w Hovdebygd. Źródło: internet



Il. 82. Centrum Aukrusta (Aukrustsenteret), sygnatura artysty nad głównym wejściem. Źródło: internet



Il. 83. Muzeum Horsta Jansena (Horst-Janssen-Museum), sygnatura artysty i logo instytucji. Źródło: internet



Il. 84. Centrum Gaudiego (Gaudí Centre) w Reus, podpis w elewacji. Źródło: internet

³⁶² Materiał ścian zewnętrznych z delikatnym rytmem deskowania został przeniesiony także do wnętrza.

Wielkoskalowy podpis, tym razem architekta, stał się rozwiązaniem przyjętym także dla elewacji Centrum Gaudiego (Gaudí Centre) w hiszpańskim Reus. Muzeum uruchomiono w 2007 r. w budynku projektu Joana Sibina, Toshiakego Tange i Gabriela Bosquesa. Obiekt posiada przeszkloną elewację wychodzącą na historyczny miejski plac, której dolną część stanowi pas zajmujący całą szerokość fasady z podpisem Antoniego Gaudiego (1852–1926) umieszczonym na tle mlecznego szkła, które w godzinach nocnych podświetlone jest światłem o różnych barwach (Il. 84). Motyw sygnatury odnajdziemy także w przypadku Muzeum Horsta Janssena (Horst-Janssen-Museum)³⁶³, poświęconego rysownikowi i ilustratorowi, otwartego w 2000 r. (projekt: Peter Reinig, Meike Dreyer, Carl Deters) w niemieckim Oldenburg. Podpis artysty został wyeksponowany na elewacji i jednocześnie wkomponowany w logo instytucji³⁶⁴ (Il. 83).

Również w Chinach odnajdziemy przykłady zastosowania podpisu artysty w elewacji budynku. Ilustruje to muzeum poświęcone tamtejszemu pisarzowi Wang Zengqi (1920–1997), nazwane Salą Pamięci Wang Zengqi (Wang Zengqi Memorial Hall), wzniesione w mieście Gaoyou (Il. 85). Muzeum zostało zaprojektowane przez chińskie biuro TJAD i otwarte w 2020 r. Nad głównym wejściem do budynku umieszczono nadwieszony element, w którym znajduje się sygnatura artysty zapisana zgodnie z regułami obowiązującymi na Zachodzie (czyli w poziomie i od lewej do prawej)³⁶⁵. Za nadwieszeniem znajduje się szklana ściana osłonowa. Pozwala to na przepuszczanie światła do wnętrza, które przyjmuje kształt podpisu. Przy podpisie umieszczono także nazwę instytucji oraz symbol nawiązujący do pieczęci artysty (Il. 86). W chińskiej kulturze jest to element niezwykle ważny, ponieważ artyści opatrują swoje dzieła zarówno podpisem, jak i pieczęcią. Dodajmy, że obiekt ten można rozważać także w kontekście jego lokalizacji i otwarć widokowych na pozostałości domu rodzinnego artysty.

³⁶³ Samo muzeum sąsiaduje z Muzeum Miejskim w Oldenburgu i posiada z nim wspólną strefę wejściową.

³⁶⁴ Choć takie rozwiązanie może być nietrwałe, o czym świadczy przykład Muzeum Tinguely'ego w Bazylei (proj. Mario Botta, 1996 r.), gdzie logo uległo zmianie i nastąpiło usunięcie sygnatury artysty.

³⁶⁵ Jest to stylizowany zapis mający przypominać pismo ręczne, jednak klasyczny kaligraficzny zapis powinien zostać zorientowany w pionie, zamiast w poziomie.



Il. 85. Sala Pamięci Wang Zengqi (Wang Zengqi Memorial Hall), widok z lotu ptaka. Źródło: internet



Il. 86. Sala Pamięci Wang Zengqi (Wang Zengqi Memorial Hall), podpis na elewacji. Źródło: internet

Również w Polsce można odnaleźć przykład takiego rozwiązania w obiekcie Pawilonu Józefa Czapskiego w Krakowie z 2016 r. (Il. 87). Obiekt został zaprojektowany przez Aleksandrę Fredowicz i Danutę Fredowicz. Posiada oszczędną w wyrazie elewację z jasnych monochromatycznych płyt elewacyjnych, która przypomina białą kartkę opatrzoną w narożu podpisem Józefa Czapskiego (1896–1993). Została pomyślana także w taki sposób, aby mogła służyć jako ekran podczas organizowanych imprez plenerowych. Obiekt poświęcono J. Czapskiemu, malarzowi i jednocześnie polskiemu działaczowi emigracyjnemu, a jego wystawa, ze względu na zastosowanie nowych technologii, wpisuje się w ramy pojęcia wystawy i architektury narracyjnej, chociaż z dość konwencjonalnym

układem wnętrza. Natomiast samo umieszczenie podpisu artysty wskazuje bezpośrednio na prezentowaną w muzeum postać (Il. 88).



Il. 87. Pawilon Józefa Czapskiego, elewacja frontowa. Fot. autora, 2018



Il. 88. Pawilon Józefa Czapskiego, podpis na elewacji. Fot. autora, 2018

Podobna sytuacja ma miejsce także w belgijskim Louvain-la-Neuve, gdzie w 2009 r. otwarto Muzeum Hergégo (Musée Hergé), projektu znanego francuskiego architekta Christiana de Portzamparc. Na elewacji tego budynku umieszczono podpis artysty, autora komiksów posługującego się pseudonimem Hergé (właśc. Georges Prosper Remi, 1907–1983). Najbardziej znanym dziełem tego rysownika jest seria komiksów *Przygody Tintina* (*Les Aventures de Tintin*). Na jednej z części elewacji frontowej, znalazł swoje miejsce także kadr z komiksu przedstawiający głównego bohatera Tintina – reportera

i podróżnika. W ten sposób odniesiono się także bezpośrednio do twórczości artysty, co zostanie szerzej przedstawione w kolejnym podrozdziale.



Il. 89. Muzeum Hergégo (Musée Hergé), widok od wejścia głównego. Źródło: internet

4.5. Forma architektoniczna i twórczość artysty

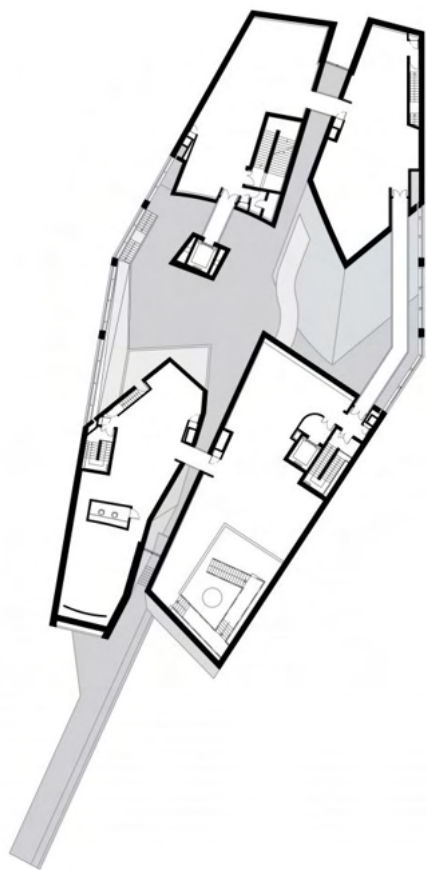
Dla muzeów biograficznych niezwykle ważna jest twórczość artysty, która może być reprezentowana przez przyjmowane rozwiązania architektoniczne. Takim przykładem jest przywoływany w poprzednim podrozdziale, przypadek Musée Hergé (arch. Christiana de Portzamparca, 2009 r.). Na elewacji obiektu obok sygnatury artysty umieszczono scenę z *Przygód Tintina*, przedstawiającą głównego bohatera wspinającego się po łańcuchu kotwicy okrętowej³⁶⁶. Scena ta została ulokowana w specjalnie zaprojektowanej i podświetlonej niszy. Prezentuje ona nie tylko rozpoznawalną postać z komiksów, spopularyzowaną także dzięki serialowi animowanemu dla dzieci, ale dodatkowo także charakterystyczną technikę rysowania stworzoną przez Hergé tzw. *ligne claire* (dosł. wyraźna linia), która zyskała popularność i była naśladowana przez innych autorów, co świadczy o wpływie tego artysty na rozwój tej dziedziny sztuki. Polega ona na używaniu czarnych linii konturowych o różnej grubości bez stosowania szrafowania.

³⁶⁶ Jest to kolejne przedstawienie wykonane w 2022 r., w latach 2009–2021 na elewacji znajdowała się podobna scena przedstawiająca bohatera w nadmorskim porcie, pochodząca z *Przygód Tintina*.

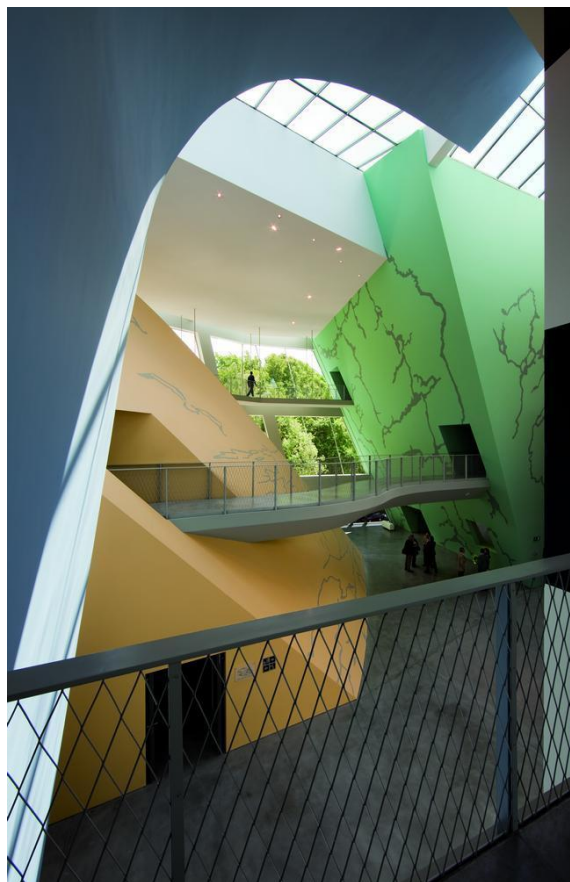
Zauważmy, że rolą przywołanej sceny komiksowej jest nie tylko informowanie o funkcji obiektu, ale również aktywizowanie historii i wspomnień, wpływanie na kształtowaną w ten sposób narrację. Do budynku, nad wejściem do którego znajduje się to przedstawienie, wchodzi się poprzez pomost, jak do statku, a cała jego bryła zewnętrzna została ukształtowana tak, aby go przypominała. Wynika to z geometrii obiektu mającej przypominać kadłub z wejściem od strony dziobu, a podcięcie i wyniesienie budynku ponad teren oraz biała kolorystyka nawiązuje do morskich liniowców. Dzięki temu zwiedzającym mogą towarzyszyć podobne doświadczenia do tych, które towarzyszyły bohaterowi opowieści. Ta koncepcja jest rozwijana wewnątrz obiektu, gdzie znajduje się wielokondygnacyjny hall o nieregularnym narysie, zbliżonym do krzyża (Il. 90). Hall jest doświetlony poprzez przeszklenia wychodzące na cztery strony świata, a jego kształt wyznaczają ściany otaczających go czterech, nieregularnych w planie brył. To właśnie w nich znajduje się wystawa, zrealizowana według koncepcji twórcy komiksów Joosta Swarte'a. Wspominane bryły są nazywane „obiektemi krajobrazowymi”, ze względu na barwy zaczerpnięte z komiksów artysty. „Obiekty” są ze sobą połączone poprzez kładki i mosty przecinające główny hall na różnych poziomach (Il. 91). Dzięki temu przejście przez obiekt przybiera formę podróży, wędrowania pomiędzy krajobrazami – „obiektemi”, tak jak w przygodach samego Tintina. Jak wskazuje autor projektu Ch. de Portzamparc, ścieżka przejścia przez budynek *jest nieomal narracyjną sekwencją*³⁶⁷. Następnie architekt definiuje rozwiązania przyjęte w muzeum: *chciałem przestrzeni, do której wchodzi się dzięki narracji, rodzaj mentalnego labiryntu, zgodnego ze światem Hergé*³⁶⁸. Wskazuje to na świadomość znaczenia narracji dla architektury muzeum reprezentowaną przez de Portzamparca. Sama narracja jawi się tutaj jako oparta na wcześniejszej wiedzy, znajomości twórczości rysownika oraz jako konstrukt mentalny. Choć główny wpływ na architekturę obiektu wywarła seria komiksów o Tintinie, to muzeum jest poświęcone głównie autorowi. Przykład ten pokazuje, że twórczość może być prezentowana nie tylko za pomocą figuralnych odwzorowań, ale także wpływać na kształtowanie układu budynku tworząc narracyjne doświadczenie.

³⁶⁷ *The route is an almost narrative sequence. Vide: [b.a.], Hergé Museum, Witryna internetowa pracowni Christiana de Portzamparca, źródło: <https://www.christiandeporzamparc.com/en/projects/herge-museum/> [dostęp: 04.08.2022].*

³⁶⁸ *I wanted spaces that one enters via a narrative, a kind of mental labyrinth, in keeping with the Hergé's world. Ch. de Portzamparc, Louvain-la-Neuve [...], [w:] D. Maricq, S. Tett, M. Wilmet (red.), Hergé Museum, Éditions Moulinsart, Bruxelles 2009, s. 7.*



Il. 90. Muzeum Hergégo, rzut obiektu. Źródło: internet



Il. 91. Muzeum Hergégo, wewnątrz z widokiem kładek na różnych poziomach hallu. Źródło: internet



Il. 92. Muzeum Hergégo, przeszklenie elewacji bocznej, wewnątrz widoczne „obiekty krajobrazowe”. Źródło: internet

Nawiązania do twórczości artysty są również dostrzegalne w projekcie siedziby muzeum poświęconego twórczości norweskiego malarza Edvarda Muncha (1863–1944). Uwagę zwraca, że nowa siedziba Muzeum Muncha (Munchmuseet), znajdująca się w Oslo, została zlokalizowana i ukształtowana w sposób odmienny od swojej poprzedniczki. Pierwotne muzeum, które powstało w 1963 r. na stulecie urodzin malarza, zostało zaprojektowane przez architektów Einara Myklebusta i Gunnara Fougnera. Był to typowy modernistyczny obiekt, niski pawilon z wewnętrznym dziedzińcem i lekkim, wspartym na filarach zadaszeniem strefy wejściowej. Nie zawierający bezpośrednich odniesień do artysty. Pomimo, że rozwiązania projektowe muzeum zostały wyłonione w konkursie, obiektowi już od samego początku towarzyszyła krytyka ze względu na jego odległą lokalizację oraz warunki niewłaściwe dla prezentacji światowej sławy artysty, który powinien zasługiwać na bardziej zindywidualizowane miejsce. Ostatecznie o potrzebie utworzenia nowej siedziby zdecydowała słynna kradzież dzieł artysty w 2004 r.³⁶⁹ Nowa siedziba miała być odmienna od poprzedniej, nie tylko zapewniając właściwe technicznie warunki do prezentacji dzieł, ale także odpowiednią lokalizację i – co najważniejsze – architekturę obiektu korespondującą z twórczością artysty³⁷⁰. W tym celu rozpisano konkurs, w którym w 2009 r. zwyciężyło biuro projektowe Estudio Herreros, prowadzone przez hiszpańskiego architekta Juana Herrerosa.

Nowy obiekt Muzeum Muncha, zaprojektowany przez Estudio Herreros, został oddany do użytku w 2021 r. Muzeum to jest odbierane jako nawiązujące swoim wyrazem formalnym do najbardziej znanego dzieła Edvarda Muncha, którym jest ekspresjonistyczny obraz *Krzyk*³⁷¹. Muzeum zostało zlokalizowane na cyplu nadbrzeża zatoki Oslofjorden, w silnie rozwijającym się nowym centrum miasta³⁷². To właśnie krajobraz fiordu stanowi tło obrazu *Krzyk*, który przedstawia wygiętą w geście bólu i bezsilności, krzyczącą postać. W podobny sposób została wymodelowana również bryła wielokondygnacyjnego

³⁶⁹ Skradziono wtedy 2 obrazy Muncha zatytułowane *Krzyk* oraz *Madonna*.

³⁷⁰ Takie działania, jednak ograniczone do zmian we wnętrzach obiektu, towarzyszyły wystawom z serii Munch+ z lat 2015–2017, organizowanym jeszcze w pierwszej siedzibie muzeum. Powstawały one przy współpracy z biurem architektonicznym Snøhetta, które było odpowiedzialne za całość odbioru wystaw, rozpoczynając od identyfikacji wizualnej, typografii, projektów katalogów, a kończąc na przeobrażeniach wnętrz. Charakterystycznym rozwiązaniem były indywidualne rozwiązania stref wejściowych, wprowadzające w nastrój wystaw. *Vide*: M. Pieczka, *Architektura ...*, *op. cit.*, s. 68.

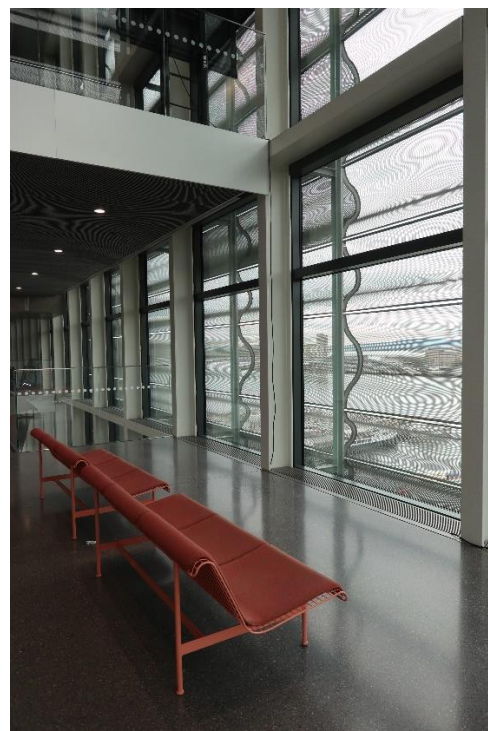
³⁷¹ Artysta stworzył właściwie 4 obrazy pod tym tytułem, wykonane w różnych technikach. Wchodzą one w skład serii dzieł poruszających tematykę emocji i odczuć ludzkich, nazwaną przez artystę *Fryz Życia*.

³⁷² Muzeum znajduje się na dawnym terenie portowym, dzielnicy Bjørvika. Muzeum zostało zlokalizowane tuż obok Opery, projektu biura Snøhetta z 2008 r., uhonorowanej nagrodą im. Miesa van der Rohe oraz biblioteki Deichmana, z którymi tworzy kompleks kulturalny.

budynku. Składa się ona z podium mieszczącego strefę wejściową i lobby, oraz 13-piętrowej wieży, której górne pięć pięter zostało wygiętych – pochylonych w kierunku wody. Część wieżowa ma zróżnicowany program funkcjonalny. Wyznaczono w niej także liczne punkty widokowe. Celem projektantów było stworzenie *symbolu norweskiej kultury*³⁷³, wpisując go w założenia architektury ikonicznej³⁷⁴.



Il. 93. Muzeum Muncha (Munchmuseet) w Oslo, widok zewnętrzny. Fot. autora, 2022



Il. 94. Muzeum Muncha, jeden z licznych punktów widokowych. Fot. autora, 2022

Twórczość artysty jest także podstawą dla architektury Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w Krakowie, funkcjonującego również pod nazwą Muzeum Tadeusza Kantora³⁷⁵. Obiekt został oddany do użytkowania w 2014 r., a został zaprojektowany, w wyniku wygranego konkursu architektonicznego, przez Stanisława Deńko, Agnieszkę Szultk i Piotra Nawarę³⁷⁶. Instytucja została poświęcona Tadeuszowi Kantorowi (1915–1990) malarzowi, scenografowi oraz reżyserowi teatralnemu. Muzeum

³⁷³ J. Herreros, *Interview with Juan Herreros, Architect of MUNCH, Life in Norway Show Episode 57*, rozm. przepr. D. Nickel, Witryna internetowa Life in Norway, źródło: <https://www.lifeinnorway.net/munch-museum-architecture/> [dostęp: 04.04.2022].

³⁷⁴ Choć jest to niekiedy podważane ze względu na podobieństwo do wcześniejszego projektu Juana Herrerosa, wieżowca Tore Woermann w Las Palmas opracowanego wraz z Iñaki Ábalose.

³⁷⁵ Muzeum jest wewnętrzną jednostką ośrodka zarejestrowaną w ministerialnym Wykazie Muzeów.

³⁷⁶ Architekci wykonali projekt w ramach konsorcjum biur architektonicznych Wizja i nsMoonStudio.

nastawione jest na prezentację prac w kolejnych, cyklicznych „odsłonach” w oparciu o wybór posiadanych zbiorów. Obiekt składa się z dwóch zasadniczych części: zrewitalizowanego dziewiętnastowiecznego obiektu dawnej elektrowni, mieszczącego salę teatralną i ośrodek dokumentacji, oraz nowej, wspartej na trzech punktach, przerzuconej nad starą, ze strefą recepcyjną i przestrzeniami wystawienniczymi. Obie połączone są tylko w podziemiach. Jak wskazuje architektka A. Szultk, źródłem dla przyjętych rozwiązań była twórczość Kantora: *Po analizie warunków konkursu i działki zaczęliśmy studiować jego prace. Machiny, ambalaże, malarstwo, rysunki... Szukaliśmy odpowiedzi, jak powiązać jego sztukę z architekturą [...] – gdy zobaczyliśmy rysunek Tadeusza Kantora <<Człowiek niosący stół>>. Był bardzo wymowny, zrozumieliśmy istotę łączenia przedmiotów przez samego artystę. Człowiek i stół jako osobne istoty znaczyli zupełnie co innego niż zespoleni na zawsze ze sobą. Człowiek dodawał cech człowieczeństwa przedmiotowi, a stół niejako <<ustolawiał>> człowieka. Wtedy postanowiliśmy <<opakować>> starą elektrownię nowym materiałem, dając jej jednocześnie wystarczająco dużo przestrzeni na samodzielne istnienie*³⁷⁷. W wyniku tych działań, próbujących wejść w dialog ze spuścizną artystyczną, obiekt zyskuje narracyjny charakter, z jednej strony poprzez odniesienie się do rysunku Kantora i motywu jego twórczości („człowiek i stół”), z drugiej dzięki przetłumaczeniu sposobu myślenia zawartego w ambalażach Kantora na język architektury.

Sposób dochodzenia do formy architektonicznej i jej zestawienie z oryginalnym rysunkiem Kantora przedstawia ilustracja (Il. 96). Uzyskanie takiego efektu w zrealizowanym obiekcie było możliwe dzięki unifikacji elewacji nowej części pokrytej ażurowymi panelami ze stalowej blachy corten oraz poprzez wykończenie polerowaną blachą ze stali nierdzewnej spodniej płaszczyzny nadwieszenia, tworzącej lustrzaną powierzchnię, w której odbija się otoczenie. Warto zauważyć, że Cricoteka w oczach autorów, podobnie jak w przypadku Muzeum Muncha, miała stać się przykładem architektury ikonicznej – *obiektem jako formy do zapamiętania*³⁷⁸, *symbolu poszukiwania w sztuce indywidualnej ścieżki*³⁷⁹, tak jak miało to miejsce w przypadku twórczości

³⁷⁷ A. Szultk, *Inspiracja dla koncepcji architektonicznej* [...], [w:] Kaucz P., Zarzecka N. (red.), *Cricoteka: historia ośrodka i nowej siedziby*, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora – Cricoteka, Kraków 2015, s. 105. (Publikowane także w: P. Nawara, *Czy Cricoteka zmieni Kraków? Spełnienie*, rozm. przezr. P. Sarzyński, „Polityka” 2015, nr 28, s. 68.)

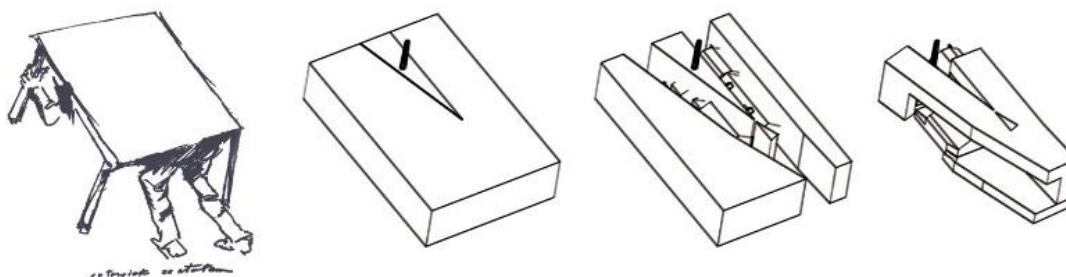
³⁷⁸ P. Nawara, *Nowa Cricoteka* [...], [w:] Kaucz P., Zarzecka N. (red.), *op. cit.*, s. 101.

³⁷⁹ S. Deńko, *Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka* [...], [w:] Kaucz P., Zarzecka N. (red.), *op. cit.*, s. 95.

Kantora, którą scharakteryzował artysta tymi słowami: *Jeśli udaje mi się zrobić coś rzeczywiście nowego, robię to z elementów znanych z otaczającej rzeczywistości. Fascynuje mnie to, jako pewna perwersja, pewna nieuprawniona, niedopuszczalna operacja; i uważam, że tylko w ten sposób można znaleźć w sztuce coś rzeczywiście wyizolowanego*³⁸⁰.



Il. 95. Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka. Fot. autora, 2019

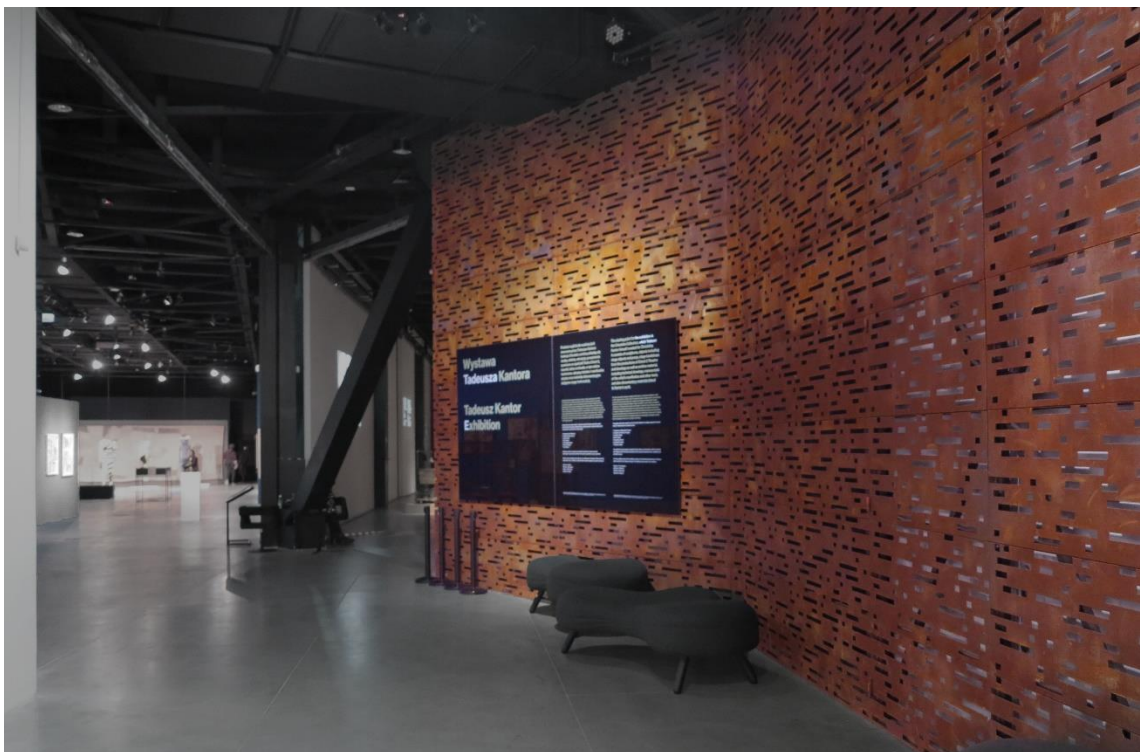


Il. 96. Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, schemat przedstawiający analogię pomiędzy pracą Kantora i architekturą obiektu, opracowanie autorów projektu. Źródło: Kaucz P., Zarzecka N. (red.), *op. cit.*, s. 80.

³⁸⁰ *Ibidem.*



Il. 97. Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, odbicie lustrzane dawnej elektrowni.
Fot. autora, 2019



Il. 98. Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, wnętrze wystawowe. Fot. autora,
2019



Il. 99. Muzeum Salvadora Dalego w St. Petersburgu, USA. Źródło: internet

Traktowanie twórczości i sposobu komponowania prac przez artystę jako treści dla tworzonego tekstu narracyjnego, jakim jest budynek, ma też miejsce w przypadku Muzeum Salvadora Dalego (Dali – Salvador Dali Museum) w amerykańskim St. Petersburgu. Oprócz wspomnianego już podpisu artysty na elewacji budynku, także forma architektoniczna ma na celu przywoływanie surrealistycznej twórczości artysty. Ma to być wynikiem zestawienia – skonfrontowania żelbetowego prostopadłościanu i organicznej w formie szklanej struktury geodezyjnej³⁸¹, podobnie jak miało to miejsce w pracach artysty opartych na oryginalnych zestawieniach i przekształceniu rozmaitych form (np. *Uporczywość pamięci*, obraz znany również jako *Miękkie zegary*).

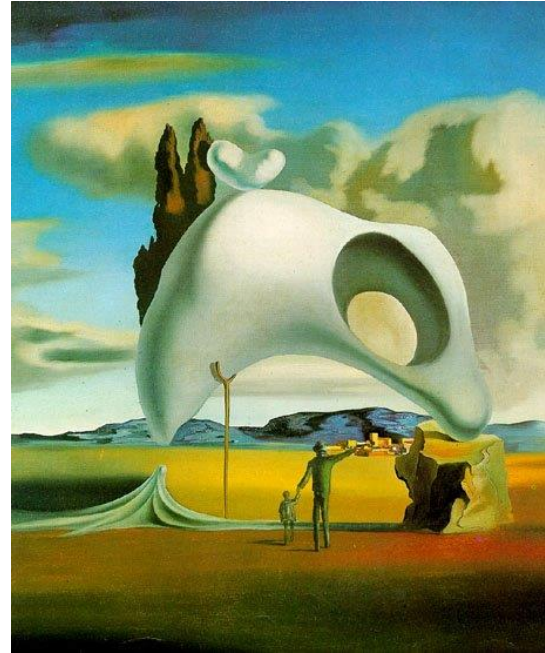
Zasady kompozycyjne i sposoby działań twórczych artysty zostały przeniesione na powstające dzieło architektoniczne. Jeden z narożników budynku jest podtrzymywany przez konstrukcję naśladującą naturalny głaz (Il. 100), co wiąże się z podobnymi rozwiązaniami w pracach Dalego, gdzie rozmaite elementy są umieszczone w nadrealistycznych pozach. Część ta związana jest z zewnętrzną strefą obiektu – ogrodem, który został zaprojektowany we współpracy z Graham-Booth landscape

³⁸¹ Jest to również odniesienie do kopuły geodezyjnej Teatru-Muzeum Salvadora Dalego w Figueres (muzeum w obiekcie adaptowanym przy udziale samego artysty, otwarte w 1974 r.), zaprojektowanej przez architekta Emilio Pérez Piñero, pod którą został pochowany artysta.

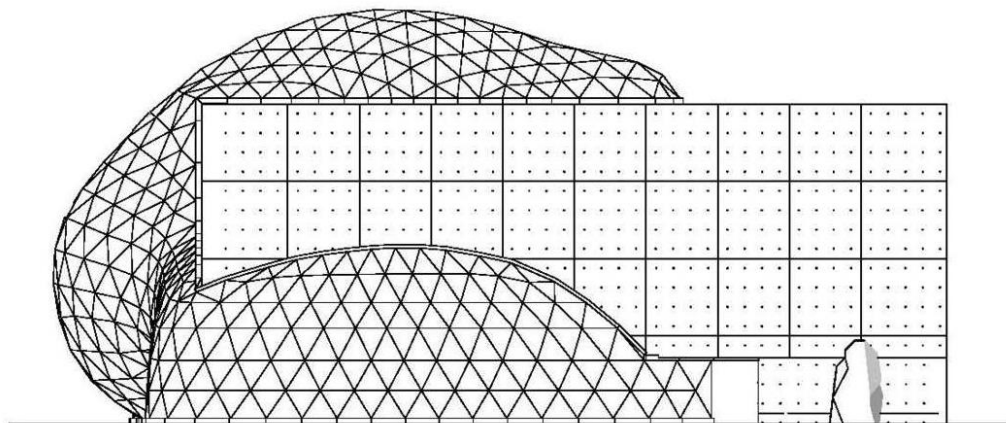
architects, odtwarzającym skaliste krajobrazy pojawiające się w pracach artysty. Natomiast wewnątrz umieszczono klatkę schodową w formie helisy, stanowiącą główny punkt muzeum organizujący ruch zwiedzających³⁸². Sama forma helisy jest również motywem z dzieł Dalego, zafascynowanego tą formą, ludzkim DNA i odkryciami naukowymi³⁸³.



Il. 100. Muzeum Salvadora Dalego w St. Petersburgu, głaz podtrzymujący podcień wejściowy. Źródło: internet



Il. 101. Salvador Dali, *Ruiny atawistyczne po deszczu*, 1934, widoczny motyw podparcia na skale. Źródło: internet



Il. 102. Muzeum Salvadora Dalego, elewacja boczna (widoczny głaz podtrzymujący podcień wejściowy). Źródło: internet

³⁸² Balustrada klatki schodowej została wykonana jako wstęga Möbiusa.

³⁸³ Więcej na ten temat fascynacji Dalego nauką i strukturą DNA, *vide*: J. Domaradzki, *DNA jako kod kulturowy*, „Kultura Popularna” 2015, nr 2 (44), s. 40–68.



Il. 103. Muzeum Salvadora Dalego w St. Petersburgu, schody nawiązujące do motywu helisy. Źródło: internet



Il. 104. Salvador Dali, *Motyli krajobraz*, 1957, widoczny motyw helisy. Źródło: internet

Element narracyjny, jakim jest odniesienie do twórczości artysty, odnajdziemy także w Muzeum Sztuki Xu Weia (Xu Wei Art Museum) w chińskim Shaoxing. Placówka została otwarta w 2021 r.³⁸⁴ i funkcjonuje w ramach kompleksu położonego w intensywnej zabudowie miejskiej. Założenie (Il. 105) składa się z historycznej zabudowy mieszczącej dom Xu Weia, muzeum sztuki oraz znajdującego się przed jego wejściem placu publicznego (mieszczącego centrum dla zwiedzających miasto). Xu Wei (1521–1593) był chińskim poetą, dramatopisarzem oraz malarzem. To właśnie jego obrazy, malowane tuszem na zwojach jedwabiu lub papieru, stały się punktem odniesienia dla architektów z chińskiego biura architektonicznego UAD – ACRC³⁸⁵, twórców projektu muzeum. Obiekt składa się z trzech przyległych segmentów z dwuspadowymi dachami o charakterystycznym dla architektury chińskiej profilu połaci. Środkowy segment mieści główny hol i jest połączony z dwoma dziedzińcami, które, wraz z układem roślinności i kamieniami umieszczonymi w płytkiej wodzie, odwzorowują układ obrazu namalowanego na zwoju, co pokazuje schemat projektowy (Il. 107). Odniesienia do twórczości artysty umieszczono także przed wejściem do muzeum. Poprzedzający je plac,

³⁸⁴ Muzeum otwarte w 500 rocznicę urodzin artysty.

³⁸⁵ Biuro funkcjonuje przy Uniwersytecie Zhejiang w Hangzhou.

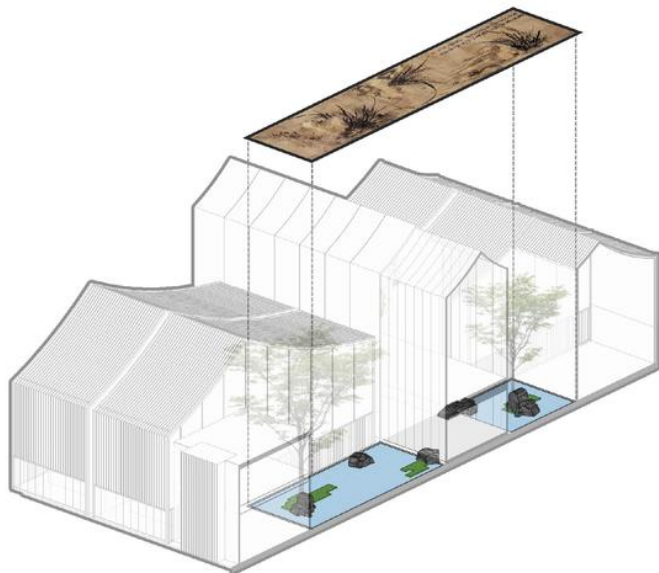
ze wznoszącą się posadzką, odtwarza kolejną z prac Weia, imitując występującą tam topografię oraz elementy wodne. Pomiędzy tymi elementami została umieszczona także statua przedstawiająca artystę (Il. 106).



Il. 105. Muzeum Sztuki Xu Weia (Xu Wei Art Museum), schemat założenia: 1. Muzeum Sztuki Xu Weia; 2. plac z Centrum zwiedzających miasto; 3. historyczna zabudowa miasta z domem Xu Weia. Opracowanie autora. Źródło fotografii: internet



Il. 106. Muzeum Sztuki Xu Weia, elewacja główna z placem i rzeźbą przedstawiającą artystę. Źródło: internet



Il. 107. Muzeum Sztuki Xu Weia (Xu Wei Art Museum), schemat przedstawiający transpozycje dzieła artysty na dziedzińce. Źródło: internet



Il. 108. Xu Wei, *Chryzantemy i bambusy*, tusz na papierze, 1521–1593. Źródło: internet



Il. 109. Muzeum Sztuki Xu Weia, widok z wnętrza na dziedzińce. Źródło: internet

Kolejnym przykładem muzeum, w którym narracja związana jest z odniesieniami do twórczości artysty, jest – przywoływany już wcześniej obiekt – H. C. Andersens hus, projektu biura Kengo Kuma. Główną, przyświecającą architektom ideę stanowi próba pokazania podziemnego baśniowego świata we wnętrzach muzeum, połączonego z ogrodem przedstawiającym świat rzeczywisty. Układ przestrzenny obiektu opiera się na serii pomieszczeń o planie koła i wielokształtnych przestrzeni wyznaczonych pomiędzy nimi. Celem takiej organizacji jest zróżnicowanie doświadczenia przestrzeni. Głównymi odbiorcami tego muzeum są dzieci. To właśnie z myślą o nich stworzono w jednym z podziemnych, cylindrycznych pomieszczeń strefę dotyczącą baśni *Mała syrenka* (Il. 110), niezwykle ważnej dla Duńczyków, będącej jednym z symboli kraju i jego stolicy³⁸⁶. Jak przekonuje współautorka projektu – Yuki Ikeguchi³⁸⁷, przestrzeń ta miała budzić odczucie tęsknoty podobne do tego, które towarzyszyło głównej bohaterce baśni. Cylindryczna przestrzeń ma wyobrażać przestrzeń podwodną, natomiast okrągły świetlik w stropie – „oculus”, dostarcza światło do tego pomieszczenia, łącząc go wizualnie z poziomem ogrodu, czyli światem znad powierzchni wody³⁸⁸. Tworzy się w ten sposób połączenie wizualne pomiędzy zwiedzającymi wnętrza i strefę ogrodu. Mogą się oni nawzajem zobaczyć, jednak są odseparowani, nie słyszą się i nie mogą komunikować. Odtwarza to doświadczenia syreny, która wygląda z fascynacją ponad tafelę wody, chcąc stać się człowiekiem. Jak twierdzi Ikeguchi w ten sposób *nie opowiadamy właściwie historii, ale dajemy możliwość odczucia przeżyć bohaterki baśni*³⁸⁹. Wrażenia te są potęgowane przez oświetlenie, kolorystykę, elementy scenograficzne oraz muzykę, specjalnie skomponowaną dla tego wnętrza, mającą wyrażać syreni śpiew. W ujęciu narracyjnym doświadczenie tej przestrzeni jest związane z poziomem odegrania, postulowanym jako kluczowy dla narracji, np. przez K. Kaczmarczyk³⁹⁰, gdzie odwiedzający niejako odtwarzają pewną znaną historię, stając się w pewnym sensie jej uczestnikami. Przykład ten pokazuje, że tworzenie narracji leży w obszarze zainteresowania architektów, a współpraca z innymi aktorami procesu powstawania

³⁸⁶ Kopenhaska rzeźba syrenki autorstwa Edvarda Eriksena przedstawia bohaterkę opowieści H. C. Andersena. Należy ona do najbardziej rozpoznawalnych symboli Danii. Rzeźba ta stała się głównym elementem kompozycji architektonicznej pawilonu Danii na wystawę EXPO w 2010 r. w Szanghaju, zaprojektowany przez Bjarke Ingels Group.

³⁸⁷ Y. Ikeguchi, *The museum ...*, *op. cit.*

³⁸⁸ „Oculus” jest pokryty od góry płytką tafelą wody, która filtruje światło słoneczne.

³⁸⁹ *We do not necessary tell the story, but give a sensation, how the protagonist would feel in his fairy tale.* Y. Ikeguchi, *The museum ...*, *op. cit.*

³⁹⁰ K. Kaczmarczyk, *Przestrzenie ...*, *op. cit.*, s. 567.

muzeum pozwala na uzyskanie spójnej opowieści poprzez doświadczanie przestrzeni architektonicznej³⁹¹.

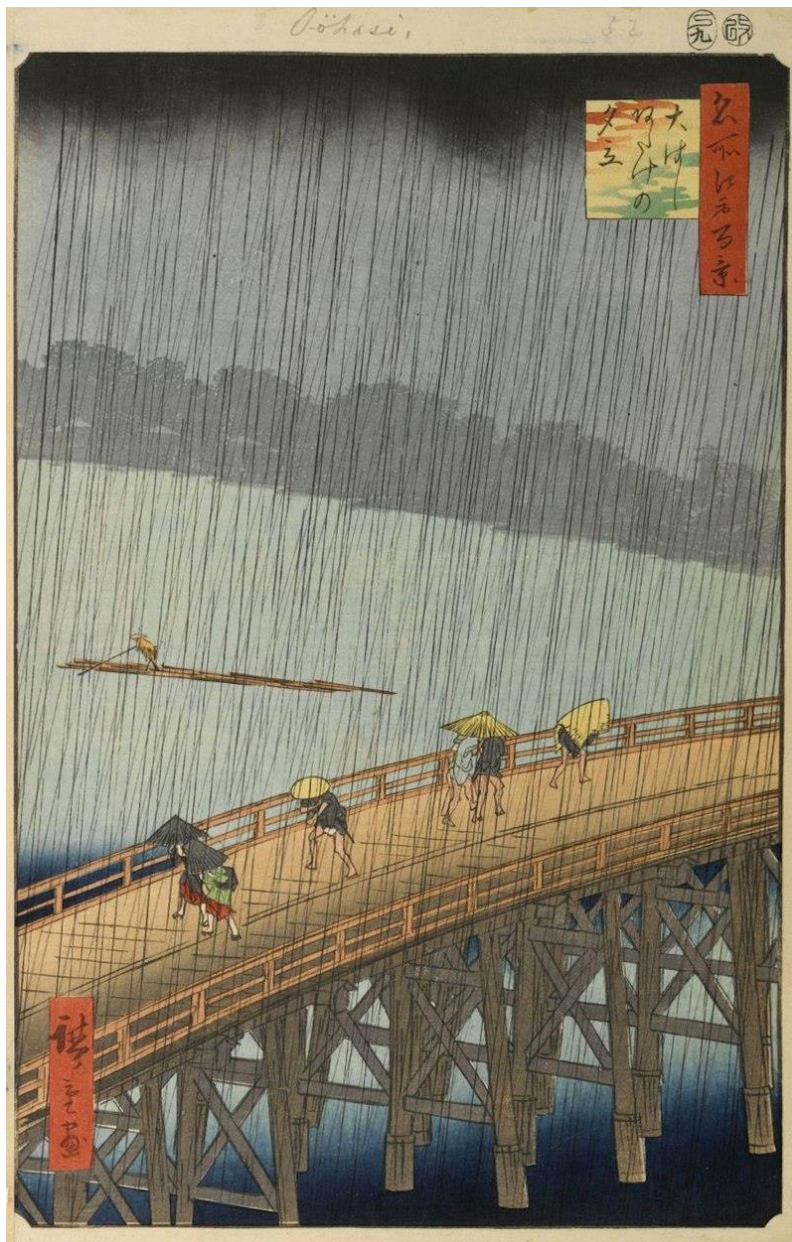


Il. 110. Muzeum H. C. Andersena w Odense, wnętrze – strefa dotycząca baśni *Mala Syrenka*. Źródło: internet

Podobne podejście reprezentuje Nakagawa-machi Bato Muzeum Sztuki Hiroshige (Nakagawa-machi Bato Hiroshige Museum of Art *vel* Ando Hiroshige Museum), wzniesione według projektu Kengo Kuma, w 2000 r., w mieście Nakagawa, w jego części zwanej Bato. Japoński artysta Hiroshige Andō, zwany również Hiroshige Utagawa (1797–1858), któremu poświęcono muzeum, był malarzem, a przede wszystkim twórcą barwnych

³⁹¹ Muzeum jest wyposażone w wiele rozwiązań multimedialnych.

drzeworytów w typie *ukiyo-e* (pol. *obrazy przemijającego świata*)³⁹². Muzeum Sztuki Hiroshige jest niskim, minimalistycznym w wyrazie pawilonem o dwuspadowym dachu.



Il. 111. Hiroshige Andō, *Wieczorna ulewa nad Wielkim Mostem i Atake* z cyklu *Sto znanych miejsc w Edo*, 1857. źródło: internet

Pomimo oszczędności formy, architekt przeniósł na kompozycję elewacji charakterystyczny motyw twórczości artysty, którym jest przedstawienie padającego deszczu. Wyjaśnijmy w tym miejscu, że padający deszcz, wyrażony poprzez proste pionowe linie, jest charakterystyczny dla grafik *ukiyo-e*, obrazujących ulotność chwili.

³⁹² Grafiki w typie *ukiyo-e* przedstawiały krajobraz i sceny rodzajowe dokumentując rzeczywistość okresu Edo. Odznaczały się one niezwykłą głębią, pomimo braku stosowania klasycznej perspektywy.

W tym celu elewacja została wykonana z drewnianych elementów, które tworzą ażurowy, pionowy układ mający swoją kontynuację na dachu. Drewniane elementy pozwalają na uzyskanie „deszczowego” efektu, zarówno poprzez rzucanie rytmicznego cienia w słoneczne dni, jak i kadrowanie widoku od strony wnętrza, widzianego niejako „zza padającego deszczu”. W nocy wrażenie to budowane jest poprzez kontrast ciemnych elementów elewacji i jasnych pasów światła wydobywających się z wnętrza (Il. 112). Jak twierdzi sam Kuma, *zależało nam, aby budynek był sensorem światła*³⁹³, co wskazuje na jego narracyjną rolę. Zmieniające się oświetlenie w ciągu dnia, a także przejście od stref jasnych do ciemnych, zastosowane przeszklenia fasady i świetliki dachowe, pozwalają na osiągnięcie unikatowych rozwiązań. Warstwowa kompozycja ścian, nawiązujących do tradycyjnych japońskich papierowych ekranów, pozwala na penetrację światła we wnętrza. Ponadto tworzy to warstwową kompozycję, co ma się odnosić do natury grafik *ukiyo-e*, powstających w skutek nakładania różnych barw poprzez odbijanie kolejnych klocków drzeworytniczych³⁹⁴. Szczególnie czytelne jest to w strefach wejściowych oraz tzw. otwartej galerii³⁹⁵ (Il. 113). Należy zauważyć, że fasada budynku nie jest płaskim elementem zamykającym przestrzeń, lecz sama ma charakter przestrzenny, pozwalając na jej doświadczenie poprzez ruch w przestrzeniach pomiędzy jej warstwami. K. Kuma tak podsumowuje przeniesienie twórczości artysty na trójwymiarową przestrzeń architektoniczną: *W naszym projekcie zastosowaliśmy podstawową metodę podejścia Hiroshige do jego sztuki, przedefiniowując ją na zasób architektonicznych środków wyrazu*³⁹⁶.

³⁹³ [...] *we have aimed for the building to be a 'sensor' of light*. K. Kuma, *Museum of Hiroshige Ando*, „Lotus International” 2001, nr 111, s. 50; L. Alini, *Kengo Kuma : works and projects*, Electa architecture, Milan 2006, s. 74.

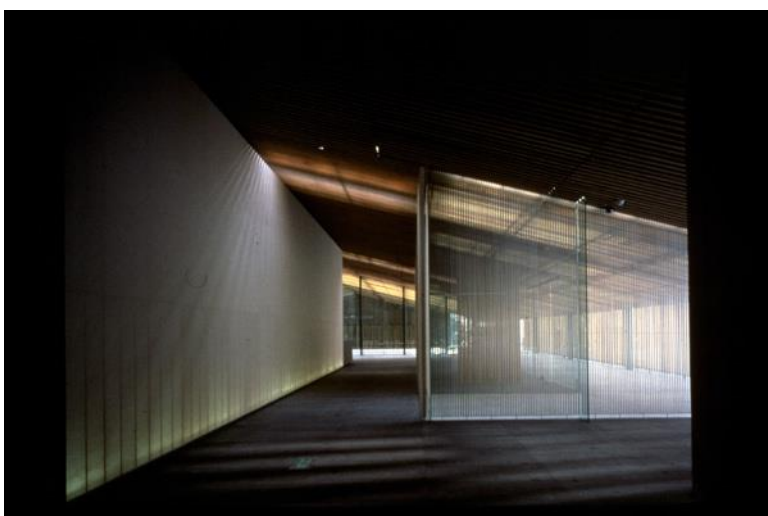
³⁹⁴ Idea ta – jak przekonuje Kuma – towarzyszyła także Frankowi Lloydowi Wrightowi. *Vide*: K. Kuma, *Entrevista a Kengo Kuma*, "Palimpsesto" 2013, nr 07, s. 2–4.

³⁹⁵ Ażurowy drewniany motyw, tym razem w postaci sufitu podwieszanego, został również przeniesiony do głównych wnętrz ekspozycyjnych.

³⁹⁶ *Our project thus applied the fundamental method of Hiroshige's approach to his art and redefined it into the vocabulary of architecture*: K. Kuma, *Museum ...*, *op. cit.*, s. 50; L. Alini, *op. cit.*, s. 74.



Il. 112. Nakagawa-machi Bato
Muzeum Sztuki Hiroshige
(Nakagawa-machi Bato
Hiroshige Museum of Art).
Źródło: internet



Il. 113. Nakagawa-machi Bato
Muzeum Sztuki Hiroshige.
Źródło: internet



Il. 114. Nakagawa-machi Bato
Muzeum Sztuki Hiroshige.
Źródło: internet

Rozważając kwestię formy architektonicznej oraz jej relację do twórczości artysty, warto wskazać także na Centrum Paula Klee w szwajcarskim Bernie. Muzeum, projektu Renzo Piano, otwarte w 2005 r., prezentujące dorobek Paula Klee (1879–1940) poprzez wystawy czasowe, z których każda ma na celu ukazanie fragmentu bogatej kolekcji instytucji. Obiekt powstał w sąsiedztwie miejsca pochówku artysty, na obrzeżach Berna,

miasta, w którym spędził on ostatnie lata życia. Paul Klee był malarzem abstrakcjonistą, jednym z nauczycieli Bauhausu. Architektura poświęconego mu obiektu, uzyskała formę trzech sinusoidalnych fal – pagórków wtapiających się w krajobraz. Celem Piano było nawiązanie do topografii terenu otoczonego wzgórzami oraz *stworzenie miejsca, które koresponduje z duchem Paula Klee, który był wybitny w swojej prostocie i kreatywności*³⁹⁷. Choć jednocześnie architekt zaznacza, że *zbudowaliśmy dom dla Paula Klee, ale budynek jest budynkiem, nie pracą Paula Klee*, wskazując, że obiekt pozostaje w relacji z osobą artysty, jego twórczością, ale nie jest jej biernym odtworzeniem, stanowi autonomiczne dzieło, stworzone w nawiązaniu do *oeuvre* artysty, mające budować nastrój sacrum i wyciszenia. Wskazują na to listy Piano do fundatora muzeum³⁹⁸. Jest to autorska interpretacja sztuki artysty i miejsca. Jak wskazuje Benedikt Loderer, budynek ten jest plenerową rzeźbą³⁹⁹, której mottem jest *Pomnik w Żywnym Krajobrazie (Monument im Fruchland)*, czyli tytuł jednego z obrazów artysty⁴⁰⁰. Dzieło to przedstawia widziane z góry pasma pól i jest jedną z wielu tego typu kompozycji Klee przedstawiających krajobraz (Il. 118). Pasma te są również widoczne w strukturze muzeum, którego architektura płynnie wtapia się w otoczenie (Il. 117). Przykład ten pokazuje, że obiekt nie jest umiejscowiony w próżni. Jest odczytywany przez zwiedzających, którzy poszukują jego kontekstu, konstruując podczas zwiedzania spójną narrację. Stan ten wzmacnia nadanie ulicy, przy której znajduje się centrum, nazwy *Monument im Fruchland* wzmacniającej znaczenie kulturowe obiektu i jego narracyjny potencjał⁴⁰¹.

³⁹⁷ *My job was to create a place which correspond to the spirit of Paul Klee, who was exceptional in his simplicity and creativity.* R. Piano, V. Newhouse, *Renzo Piano museums*, The Monacelli Press, New York 2007, s. 122.

³⁹⁸ *In der Abgeschiedenheit der Walliser Berge habe ich in aller Ruhe über euren Vorschlag nachgedacht. Womit soll ich beginnen? Mit Paul Klee natürlich! Es ist die Dimension der Stille, die diesen Künstler am besten charakterisiert. Und bei einem solchen Maler muss man unweigerlich über die grundlegende Stille nachdenken, die das Museum prägen sollte. (W odosobnieniu gór Valais spokojnie przemyślałem twoją propozycję. Od czego powinienem zacząć? Oczywiście od Paula Klee! To wymiar milczenia najlepiej charakteryzuje tego artystę. A z takim malarzem nieuchronnie trzeba pomyśleć o fundamentalnej ciszy, która powinna kształtować muzeum).*

Fragment listu od Renzo Piano do prof. Maurice E. i Marthy Müllerów, założycieli Zentrum Paul Klee w Bernie: R. Piano, *Liebe Freunde* (korespondencja z M.E. i M. Müller), źródło: <https://www.creaviva-zpk.org/de/saper-vedere/renzo-pianos-architektur> [dostęp: 01.06.2019].

³⁹⁹ Sam R. Piano postrzega budynek w powiązaniu z krajobrazem jako rzeźbę (*we regarded the site as sculpture*). Vide: B. Loderer, *Zentrum Paul Klee, Bern*, [w:] B. Loderer, R. Soiron (red.), *Zentrum Paul Klee, Bern, The Architecture*, Bern Zentrum Paul Klee, Ostfildern 2006, s. 24.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, s. 13.

⁴⁰¹ *Confer*: M.-L. Ryan, K. Foote, M. Azaryahu, *op. cit.*, s. 159.



Il. 115. Centrum Paula Klee (Paul Klee Zentrum), widok frontowy. Źródło: internet



Il. 116. Centrum Paula Klee (Paul Klee Zentrum), wpisanie budynku w krajobraz. Źródło: internet



Il. 117. Zanikanie w krajobrazie struktury budynku Centrum Paula Klee (Paul Klee Zentrum). Źródło: internet



Il. 118. Paul Klee, *Pomnik w Żywnym Krajobrazie (Monument in Fruchtländchen)*, 1929. Źródło: internet



Il. 119. Centrum Paula Klee (Paul Klee Zentrum), zanikanie w krajobrazie struktury budynku. Źródło: internet

Omawiając kwestię transpozycji twórczości artysty na architekturę i jej narracyjnego potencjału, należy także przywołać przykłady działań, które mają na celu dostosowanie istniejących obiektów do prezentacji indywidualnego artysty. W 2008 r. otwarto w amerykańskim Buffalo nową siedzibę Centrum Sztuki Burchfield Penney (Burchfield Penney Art Center), poświęconą Charlesowi E. Burchfieldowi (1893–1967), malarzowi znanemu głównie z jego akwarel przedstawiających pejzaże miejskie oraz

fantastyczne krajobrazy. Obiekt został zaprojektowany przez biuro Gwathmey Siegel & Associates Architects. Jego zewnętrzna forma została pozbawiona bezpośrednich odniesień do twórczości artysty. Jedynie w jednej z sal wykonano sufit o nieregularnym narysie, z kompozycją punktów świetlnych powielających układ gwiazdozbioru Oriona, częstego motywu w twórczości artysty. Brak w zewnętrznej architekturze muzeum odniesień do twórczości Burchfield doprowadził do realizacji w 2013 r. nowego zagospodarowania przestrzeni wokół budynku. Nadano mu formę ogrodu, w którym umieszczono trzy totemy z okładziną ze stali nierdzewnej, na które przeniesiono fragmenty dzieł artysty⁴⁰². Umieszczono tam także projektory oraz nagłośnienie, pozwalające na wyświetlanie pokazów na ścianie budynku muzeum. Za realizację tę odpowiedzialny był architekt i wykładowca akademicki Brad Wales wraz z architektką Isabel Brito⁴⁰³ oraz, w zakresie projekcji, artystą Brianem Milbrandem. Te ostatnie pozwalają na prezentacje prac współczesnych artystów oraz okresowe wyświetlanie obrazów samego Burchfielda. Przykład ten pokazuje potrzebę wzbogacania już istniejących obiektów o elementy narracyjne⁴⁰⁴, które ułatwią wytworzenie relacji pomiędzy architekturą i twórczością artysty.



Il. 120. Totemy przed Centrum Sztuki Burchfield Penney (Burchfield Penney Art Center). Źródło: internet

⁴⁰² [b.a.], *The Towers Installed at the Burchfield Penney*, Witryna internetowa Burchfield Penney Art Center, źródło: <https://burchfieldpenney.org/about/news/article:10-09-2013-12-00am-the-towers-installed-at-the-burchfield-penney/> [dostęp: 02.08.2022].

⁴⁰³ Wtedy jeszcze studentką architektury. Koncepcja projektowa była tematem kursowym zajęć prowadzonych przez B. Welesa na Uniwersytecie w Buffalo.

⁴⁰⁴ W tym kontekście warto wspomnieć, że w czasie prac nad otwarciem Musée Magritte Museum w centrum Brukseli, które znajduje się w obiekcie adaptowanym, rusztowania i obiekt były pokryte ochronnym materiałem, który przedstawiał krajobraz wyłaniający się z budynku, podobnie jak na surrealistycznych obrazach Magritte'a. Pokazuje to potrzebę narratywizowania, nawet czasowego wprowadzania elementów o potencjale narracyjnym, przekształcających przestrzeń i architekturę.

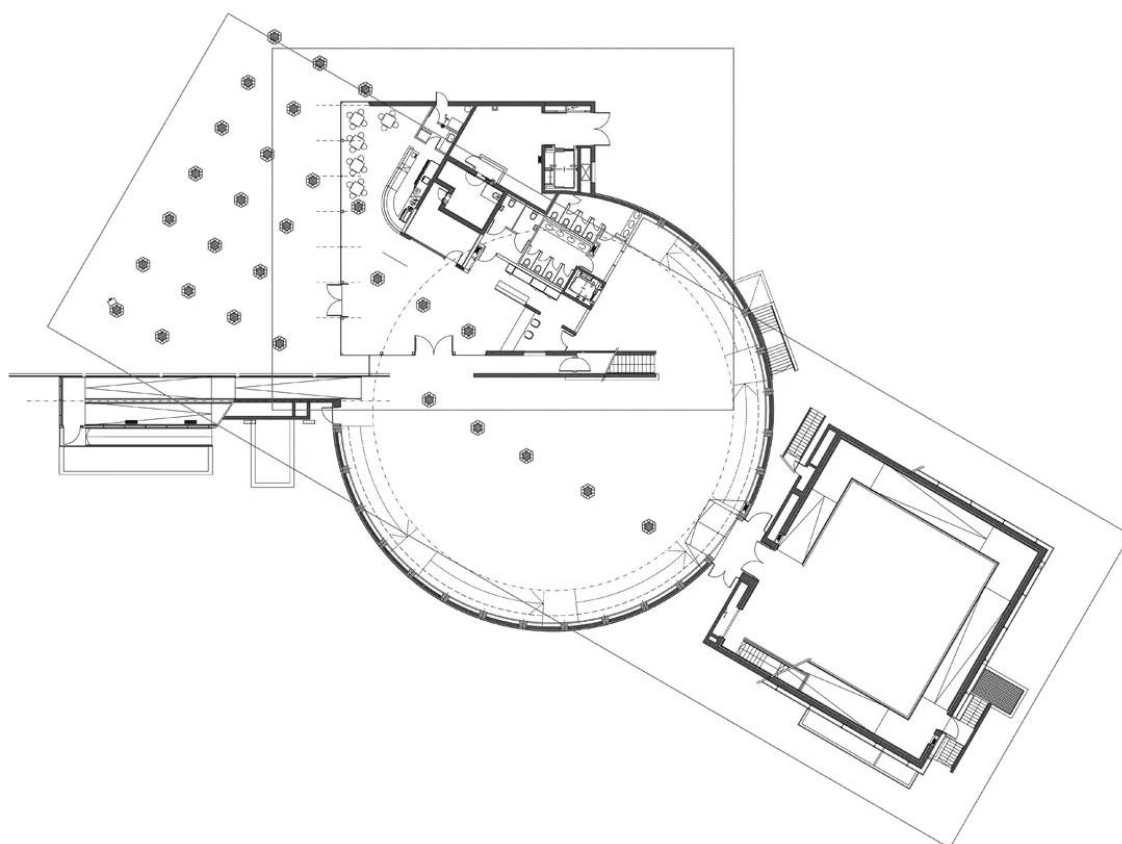
Wzorcowym przykładem zacierania granicy pomiędzy architekturą muzealną a sztuką jest Muzeum Agama (Agam Museum), wzniesione w izraelskim mieście Rishon LeZion, miejscu rodzinnym dla Yaacova Agama (ur. 1928), artysty wciąż żyjącego. Muzeum zostało otwarte w 2017 r., a zaprojektował je znany izraelski architekt David Nofar. Budynek prezentuje dorobek Yaacova Agama, rzeźbiarza i artysty wizualnego pozostającego pod wpływem op-artu i sztuki kinetycznej. Forma obiektu jest kompozycją przenikających się płaszczyzn i brył (sześcienu, walca, prostopadłościenu). Strefa wejściowa do muzeum została zaakcentowana przez umieszczenie 20 wielobarwnych słupów, które prowadzą do wnętrza obiektu, realizując dzieło Agama o nazwie *Shupy Clili*. Efekt ten został wzmocniony przez rozwiązania architektoniczne w postaci wysuniętego wspornikowo dachu oraz przeszklenia budującego łączność z wnętrzem, dzięki czemu sztuka niejako „wychodzi” z wnętrza przestrzeni ekspozycyjnej poprzez strefę holu wejściowego, a następnie na zewnątrz, zapraszając zwiedzających. Mają oni sposobność wędrowania „pomiędzy” dziełem Agama, co pokazuje możliwość uzyskania rozwiązań łączących sztukę plastyczną i architekturę. Kolejnym takim rozwiązaniem w obiekcie jest zastosowanie komunikacji pionowej w postaci rampy prowadzonej po łuku okręgu, której balustrada została dostosowana do ekspozycji pracy artysty *PanorAgam*⁴⁰⁵. Jest to dzieło złożone z wysuniętych pionowych elementów, przypominających plisy, które ze względu na różnobarwne wykończenie płaszczyzn tworzą złudzenia optyczne dostrzegalne przez zwiedzających podczas ich ruchu w obiekcie. Następuje wtedy aktywna interakcja z twórczością artysty, dla której istotny jest *czwarty wymiar będący przejawem czasu i ruchu*⁴⁰⁶. Jednak – co najważniejsze – rozwiązania projektowe zastosowane w Muzeum Agama służą do całościowego ujmowania twórczości artysty, która oddziałuje na zwiedzających już przed wejściem do obiektu.

⁴⁰⁵ Praca pierwotnie była eksponowana na wystawie monograficznej artysty w 1980 r. w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku. Wykorzystano tam istniejącą rampę – rozpoznawalną i niezwykle istotny element tego muzeum projektu F.L. Wrighta.

⁴⁰⁶ [b.a.], *About Museum*, Witryna internetowa Muzeum Agama, źródło: <https://en.yama.co.il/about/> [dostęp: 20.12.2022].



Il. 121. Muzeum Agama (Agam Museum) w Rishon LeZion, przed budynkiem widoczne *Stupy Clili*.
Źródło: internet



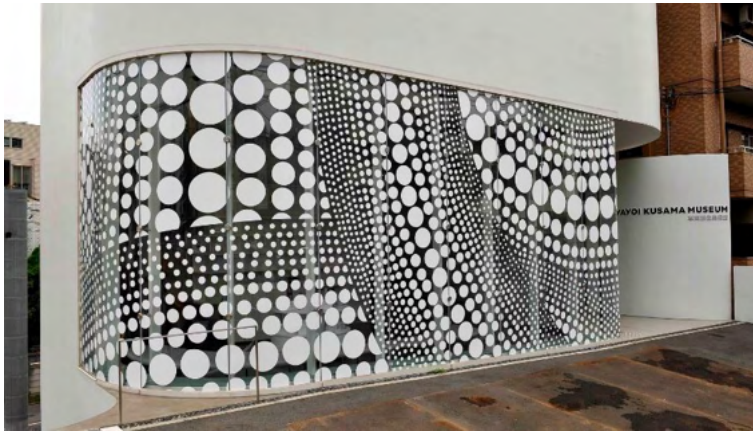
Il. 122. Muzeum Agama, rzut parteru (na rzucie oznaczone filary tworzące pracę *Stupy Clili*, 2017).
Źródło: internet



Il. 123. Muzeum Agama, wnętrze z pracami: *Slupy Cili* (2017), *PanorAgam* (1980). Źródło: internet

Muzeum Agama nie jest jedynym przykładem realizacji muzeum dla żyjącego współczesnego artysty. Podobnie jest w przypadku otwartego w 2017 r., a zaprojektowanego przez japońskie biuro Kume Sekkei, Muzeum Yayoi Kusamy (Yayoi Kusama Museum) w Tokio, poświęconego japońskiej artystce, malarce, performerce, a także twórczyni instalacji i rzeźb, znanej głównie z zastosowania wzorów opartych na kompozycji kropek (Il. 125). Ten charakterystyczny motyw twórczości Y. Kusamy (ur. 1929 r.) pojawia się także w różnych miejscach muzeum, poczynając od wejścia głównego, gdzie wykorzystano go jako element strefy wejściowej (Il. 124). Jest to kolejny przykład integracji twórczości artysty i dzieła architektonicznego, a także wskazanie na potrzebę uzupełnienia architektury o elementy narracyjne. Muzeum, odwołując się do twórczości Kusamy, ma kształt zaoblonej, białej wieży, a białe obłoki są powielane w kolejnych elementach wnętrza. Charakterystyczną jego cechą jest także narzucona, jednokierunkowa ścieżka zwiedzania, prowadząca z dołu na górę, a zakończona przejazdem windą na parter. Muzeum nie posiada też stałej ekspozycji, prezentuje natomiast dorobek artystki w cyklach wystaw czasowych. Prace prezentowane są również

na tarasie dachowym⁴⁰⁷ oraz w zamykanym, pozbawionym okien pomieszczeniu, przeznaczonym dla ekspozycji instalacji artystycznych.



Il. 124. Wejście do Muzeum Yayoi Kusamy (Yayoi Kusama Museum). Źródło: internet



Il. 125. Yayoi Kusama na tle swojej pracy, wystawa *Yayoi Kusama Eternity of Eternal Eternity*, Matsumoto City Museum of Art, Nagano, Japonia, 2012. Źródło: internet



Il. 126. Yayoi Kusama Museum, wnętrze ekspozycyjne. Źródło: internet

⁴⁰⁷ Galeria na dachu zawiera również punkt widokowy na miasto.



Il. 127. Yayoi Kusama Museum, widok zewnętrzny. Źródło: internet



Il. 128. Yayoi Kusama Museum taras na ostatniej kondygnacji, ekspozycja rzeźby z serii *Pumpkin*, 2020. Źródło: internet

Część badaczy opisuje także zjawisko nadawania architekturze muzeów formy rzeźby. Na tę tendencję, w kontekście muzeów sztuki, wskazują K. Pacholewicz⁴⁰⁸ i M. Pabich⁴⁰⁹. Dodajmy, że rozwiązania takie bywają poddawane krytyce jako swego rodzaju konkurencja dla prezentowanych artefaktów⁴¹⁰. Przykładów kształtowania muzeów jak rzeźb lub postrzegania ich w tej kategorii można się również doszukiwać w przypadku muzeów biograficznych. Przykładem takiego podejścia jest Centrum Lena Lye⁴¹¹ (Len Lye Centre) w New Plymouth, w Nowej Zelandii, projektu biura Patterson Associates. Otwarty w 2015 r. obiekt prezentuje dorobek Lena Lye (1901–1980), artysty znanego głównie z rzeźb kinetycznych, tworzonych ze stali nierdzewnej. Ściany zewnętrzne obiektu wyróżniają się płynną, falistą linią. Takie rozwiązanie umożliwiło umieszczenie (ukrycie) okien i przeszkleń w załamaniach elewacji, dzięki czemu są one prawie niewidoczne z zewnątrz. Pozwoliło to na uzyskanie jednolitej rzeźbiarskiej bryły obiektu. Należy dodać, że jego elewacje są obłożone polerowaną stalą nierdzewną, materiałem stosowanym przez Lena Lye w pracy twórczej. Falujące, lustrzane ściany umożliwiają powstawanie tymczasowych efektów, takich jak odbicia czy refleksy światła, podobnych do tych uzyskiwanych poprzez poruszające się rzeźby Lye. Na twórczość artysty jako źródło architektury wskazują sami architekci pisząc: *Centrum Lena Lye jest jedynym muzeum jednego artysty w Nowej Zelandii i jego projekt pozostaje pod głębokim wpływem życia, idei, tekstów i prac Lena Lye.*⁴¹², jednak jest to raczej twórcza interpretacja dorobku tego artysty. Forma zewnętrzna muzeum otrzymuje wręcz niematerialny charakter dzięki swojej lustrzanej powierzchni, natomiast wnętrza odchodzą od tego rozwiązania na rzecz przyciemnionych przestrzeni przeznaczonych do ekspozycji prac artysty. Dla projektanta muzeum – A. Pattersona, jego *budynki są rzeźbiarskimi narracjami, ale [również – przyp. aut.] konceptualnymi narracjami*⁴¹³, osadzonymi w kontekście, kulturze,

⁴⁰⁸ K. Pacholewicz, *op. cit.*, s. 83–122.

⁴⁰⁹ M. Pabich, *op. cit.*, s. 141–154.

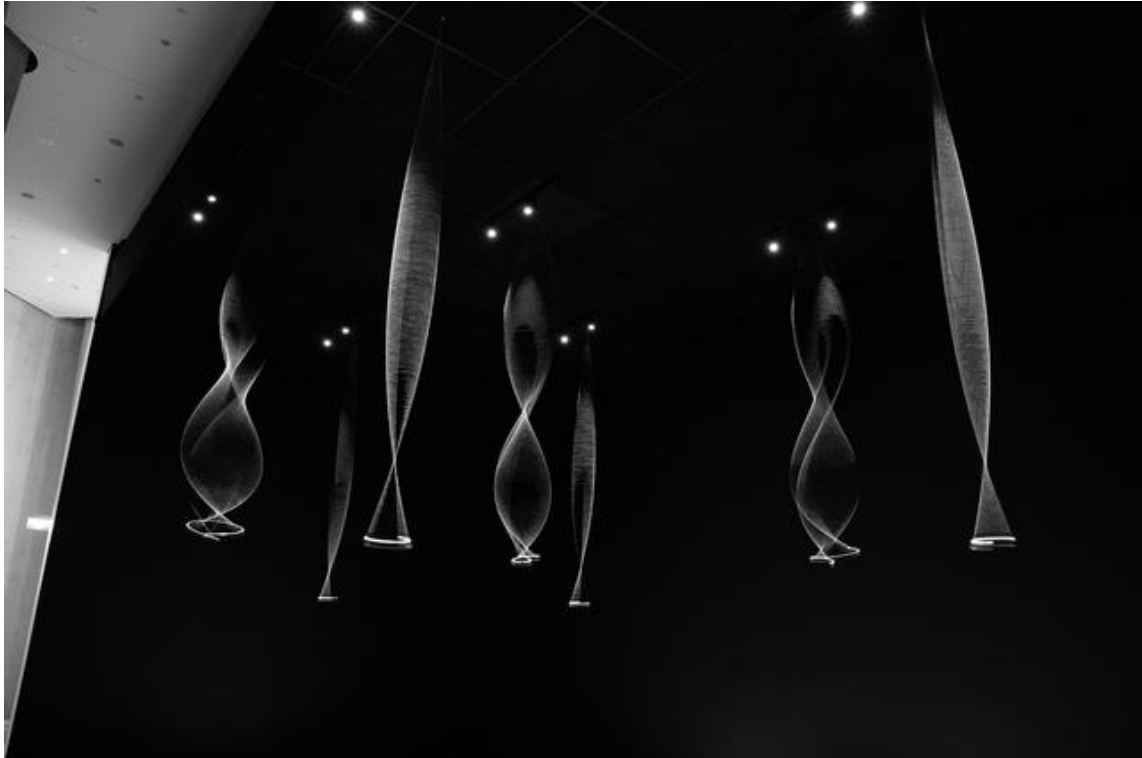
⁴¹⁰ Na taki problem w kontekście muzeów sztuki i odbioru prezentowanych w nich dzieł zwraca uwagę w swojej pracy M. Pabich, przytaczając przy tym liczne głosy w dyskusji. *Vide*: M. Pabich, *op. cit.*, s. 141–154.

⁴¹¹ Obiekt jest połączony z Govett-Brewster Art Gallery, mieszczącą się w obiekcie adaptowanym, która prezentuje sztukę współczesną.

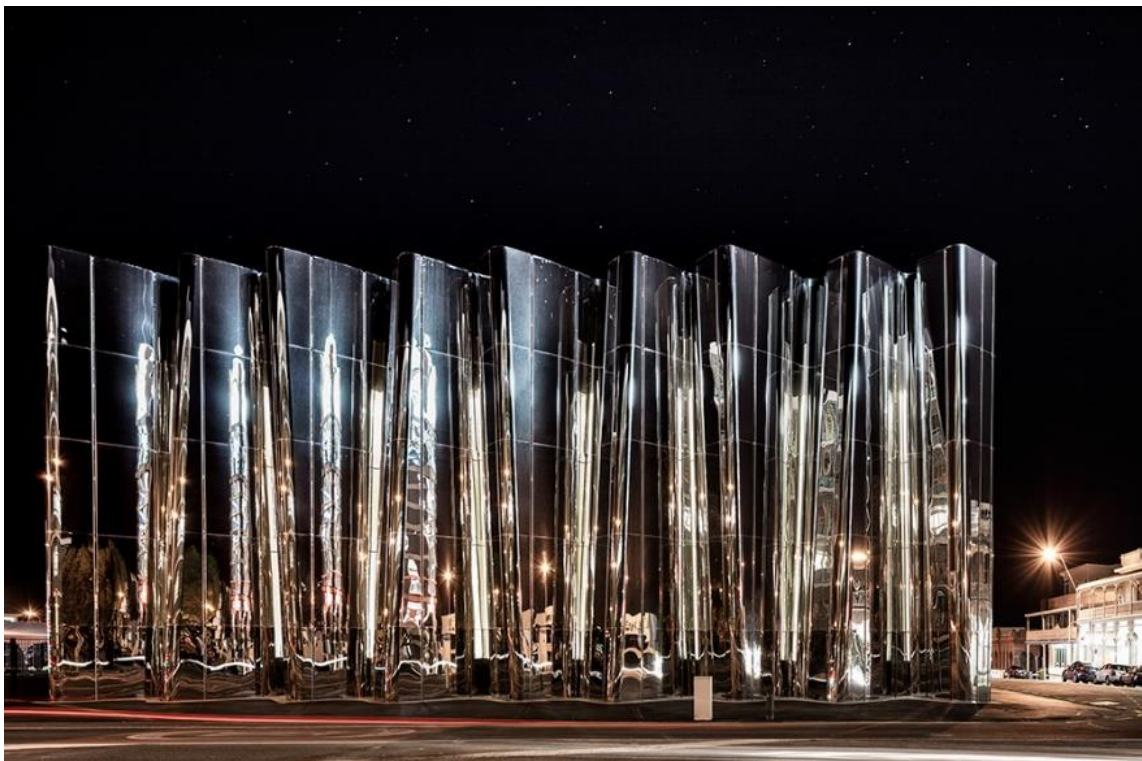
⁴¹² *Centrum Lena Lye jest jedynym muzeum jednego artysty w Nowej Zelandii i jego projekt pozostaje pod głębokim wpływem życia, idei, tekstów i prac Lena Lye. (The Len Lye Centre is New Zealand's only single artist museum and its design is deeply influenced by the life, ideas, writings and work of Len Lye.)*. D. Madsen, *Len Lye Center*, Witryna internetowa Architect Magazine, źródło: https://www.architectmagazine.com/project-gallery/len-lye-centre_o [dostęp: 31.08.2022].

⁴¹³ *Our buildings are sculptural narratives, but they're conceptual narratives.* A. Patterson, *Andrew Patterson, Gold Medal interview*, rozm. przepr. J. Walsh, źródło: <https://www.nzia.co.nz/explore/interviews/andrew-patterson-gold-medal-interview> [dostęp: 31.08.2022].

swoich czasach. Potwierdza to zdolność architektury do przenoszenia znaczeń jako medium narracyjnego, odbieranego w danym kontekście kulturowym.



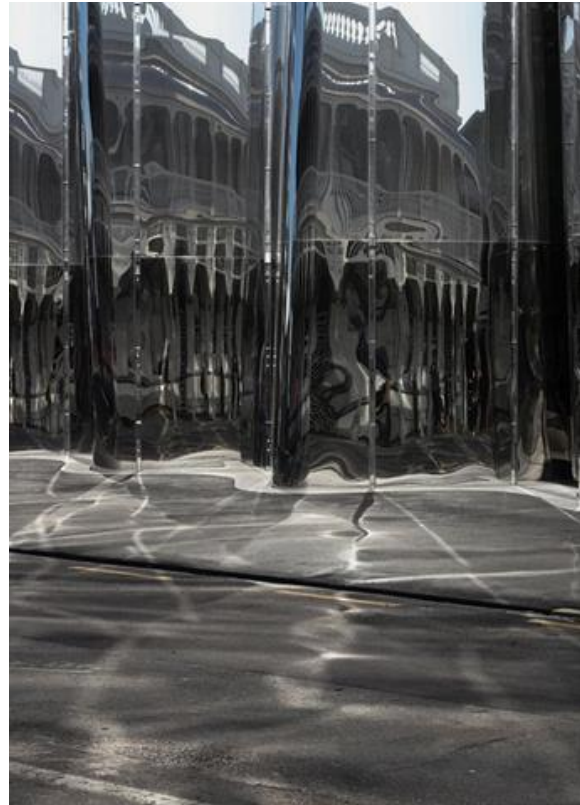
Il. 129. Rzeźby Lena Lye we wnętrzu Centrum Lena Lye (Len Lye Centre). Źródło: internet



Il. 130. Centrum Lena Lye, widok zewnętrzny. Źródło: internet



Il. 131. Centrum Lena Lye, wewnątrz. Źródło: internet



Il. 132. Centrum Lena Lye, odbicia światła na elewacji. Źródło: internet

W kategoriach rzeźby można rozpatrywać także budynek muzeum w Kobuchisawacho, nazwany Kolekcja Nakamura Keith Haring (Nakamura Keith Haring Collection). Obiekt został zrealizowany w 2007 r. według projektu wpływowego japońskiego architekta Atsushiego Kitagawary⁴¹⁴ oraz następnie przez niego rozbudowany w 2015 r. Forma budynku jest swobodną kompozycją nachodzących na siebie i przenikających się brył, które tworzą liczne załamania i zagięcia ścian (przegród). Dla formy obiektu wzorem były niewątpliwie prace Keitha Haringa (1958–1990), artysty z kręgu popartu i street artu, twórcy graffiti. Widoczne jest to zwłaszcza w centralnej części budynku, odznaczającej się falistymi liniami dachu, i pomalowanej w wyrazisty wzór nawiązujący do twórczości artysty. Obiekt został wyposażony w zewnętrzne przestrzenie ekspozycyjne, np. na części dachu budynku (Il. 133). Kolejną zewnętrzną przestrzenią ekspozycyjną jest plac o zmiennych poziomach posadzki, otoczony załamującymi się płaszczyznami ścian (Il. 134). Jego ukształtowanie pozwala także na organizację rozmaitych wydarzeń. Dla architekta ważne było stworzenie sekwencyjnego przejścia

⁴¹⁴ Twórcy m.in. muzeów i pawilonu Japońskiego na EXPO 2015 w Mediolanie.

przez obiekt nawiązującego do prac artysty, poprzez stworzenie stref prowadzących od ciemnych do jasnych przestrzeni wystawowych (*od ciemności do nadziei*)⁴¹⁵. Podkreśla ten efekt duża zmienność gabarytów kolejnych wnętrz muzealnych, począwszy od wąskich korytarzy po przestronne i wysokie pomieszczenia (Il. 135).

Przytoczone przykłady pokazują, że pewna rzeźbiarskość formy może nie tylko być zabiegiem formalnym, ale także elementem narracyjnym, mającym przekazać wiedzę lub aktywizować wiedzę o twórczości artysty. Forma zewnętrzna tych obiektów, podobnie jak we wcześniej opisywanych przykładach, pozostaje w relacji z twórczością artysty, choć aspekt ten może dotyczyć również wnętrz i samych warunków ekspozycji dzieł, co zostanie omówione w kolejnym podrozdziale.



Il. 133. Kolekcja Nakamura Keith Haring (Nakamura Keith Haring Collection), przestrzeń ekspozycyjna na dachu. Źródło: internet

⁴¹⁵ [b.a.], *About architecture* (建築について), Witryna internetowa Nakamura Keith Haring Collection, źródło: <https://www.nakamura-haring.com/about/> [dostęp: 04.09.2022].



Il. 134. Kolekcja Nakamura Keith Haring, plac. Źródło: internet



Il. 135. Kolekcja Nakamura Keith Haring, wewnątrz wystawowe. Źródło: internet

4.6. Fokalizacja i warunki ekspozycji dzieł

Dla tekstów narracyjnych istotnym zagadnieniem jest focalizacja. Polega ona na przyjmowaniu określonego ograniczenia perspektywicznego, czy sposobu na postrzeganie rzeczy. Mówiąc inaczej, focalizacja jest przyjęciem konkretnej perspektywy, wiąże się ona z prezentacją zdarzeń i stanów z określonego punktu widzenia. Jest to pewna orientacja, pozycja, z której poznaje się rzeczywistość. Może ona wynikać ze zdefiniowanej roli,

kontekstu lub dostępnego zakresu informacji percepcyjnych⁴¹⁶. Przez narratologów jest ona nazywana *teoretycznym oknem na przedstawiany świat*⁴¹⁷. Choć sam termin wywodzi się z fotografii i filmu, to istotny jest także w kontekście architektury. W tekstach narracyjnych zagadnienie fokalizacji jest podkreślane głównie poprzez zestawienie różnych perspektyw na to samo zdarzenie lub stan, poprzez danie możliwości niejako równoległego ich poznania⁴¹⁸. W przypadku muzeów ich architekturę należy analizować z perspektywy zwiedzającego i jego ruchu⁴¹⁹. Wynika to z faktu, że są one projektowane głównie z myślą o odwiedzających i odbiorze przez nich ekspozycji muzealnej, co samo w sobie jest już w pewnym sensie fokalizacją. Przy czym dla zwiedzających możliwe jest zastosowanie rozwiązań pozwalających na różnicowanie doświadczenia ze względu na występującą możliwość poznania danej przestrzeni lub towarzyszących jej elementów z różnych perspektyw. Do takich rozwiązań będą należały wszystkie przestrzenie, których można doświadczyć bezpośrednio z poziomu ich posadzki oraz poznać z innej, dodatkowej perspektywy, np. widząc je z innej kondygnacji. W przypadku muzeów biograficznych i przestrzeni ich wystaw znajdziemy wiele takich rozwiązań. Przykładem na to będą liczne, otwierające się na siebie nawzajem przestrzenie Muzeum Knuta Hamsuna w Hamarøy, które podczas ruchu zwiedzającego raz będą przysłonięte, a raz w pełni widoczne. Ważnym wzorem stosowania zabiegu fokalizacji będą zwłaszcza muzea, które są poświęcone artystom wizualnym. Takim przykładem jest Muzeum Muncha, w którym urządzono wystawę *Munch Monumentalny (Munch Monumental)*, zlokalizowaną w sali o wysokości dwóch kondygnacji, w której prezentowane są wielkoformatowe prace Muncha, jak *Słońce, Badacze, Ludzka góra*. Przestrzeń ta jest dostępna dla zwiedzających, mogących się po niej poruszać, jednak dzieła można podziwiać również z wyższego poziomu poprzez przeszklenie, co zmienia wgląd we wnętrze, znacznie podnosząc horyzont. Pozwala to na ponowne, odmienne spojrzenie na prezentowane dzieła, jak i samą przestrzeń wypełnioną zwiedzającymi, zwrócenie uwagi na inne aspekty⁴²⁰. Fokalizacja poprzez zestawienie różnych perspektyw jest rozwiązaniem

⁴¹⁶ W dziele literackim fokalizacja objawia się np. w perspektywie towarzyszącej opisowi pewnego ciągu zdarzeń, który za każdym razem będzie inaczej opisywany przez obserwatora, czynnego uczestnika, ofiarę, oprawcę, a jeszcze odmiennie przez widzącego całość zdarzenia i posiadającego o nim pełną wiedzę, czy też będącego świadkiem tylko jego fragmentu.

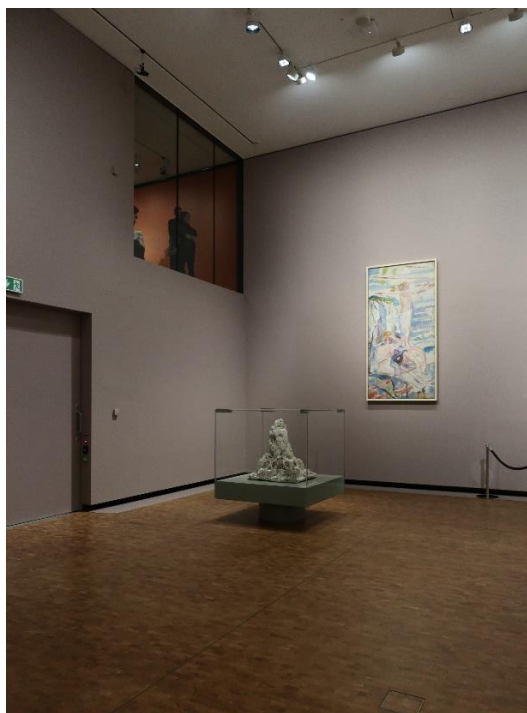
⁴¹⁷ *imaginary 'window' onto the narrative world*. D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan (red.), *op. cit.*, s. 175.

⁴¹⁸ Nazywane jest to niekiedy multifokalizacją.

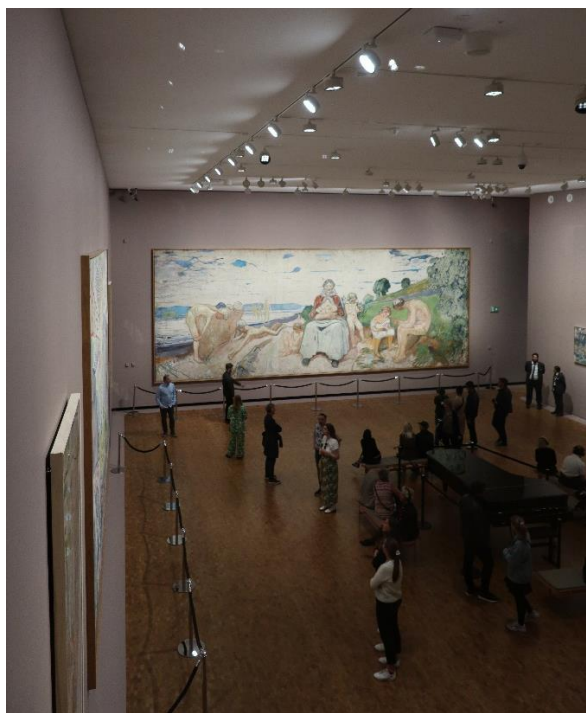
⁴¹⁹ Będzie ona odmienna od tej przyjmowanej przez innych użytkowników, np. pracowników.

⁴²⁰ Podobne rozwiązania zastosowano w przypadku wystawy *Wyspiański i Wyspiański. Nieznany* w Muzeum Narodowym w Krakowie w 2019 r., gdzie stworzono mozaikowe układy z dzieł artysty, które można była podziwiać z głównego poziomu wystawy oraz antresoli. Wytworzono również przestrzeń do ekspozycji

popularnym w muzeach biograficznych. Z jej zastosowaniem spotkamy się także w przypadku Musée Hergé w Louvain-la-Neuve. Znajdują się tam wnętrza, do których widz może wejść lub spoglądać na nie z góry, a aspekt fokalizacyjny jest potęgowany przez kładki i mosty umieszczone na różnych poziomach.



Il. 136. Muzeum Muncha (Munchmuseet) w Oslo, wnętrze *Munch Monumentalny* – widok z poziomu wnętrza. Fot. autora, 2022



Il. 137. Muzeum Muncha w Oslo, wnętrze *Munch Monumentalny* – widok na wnętrza i dzieła z poziomu podwyższenia. Fot. autora, 2022

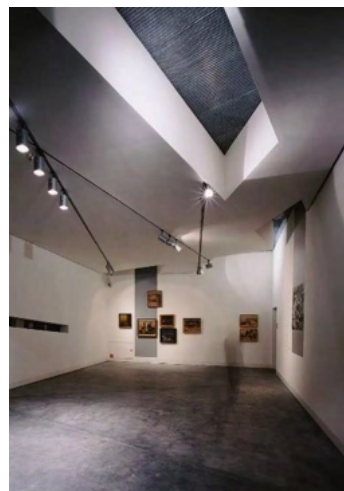
Kolejnym ważnym przykładem fokalizacji i indywidualnego rozwiązania architektonicznego, które wpływa na odbiór dzieła sztuki, jest sposób prezentowania autoportretu Felixa Nusabauma w jego muzeum w Osnabrück (proj. Daniel Libeskind). Obraz powstał w okresie ukrywania się artysty w czasie II wojny światowej. Został on wyróżniony spośród innych dzieł poprzez otwór w posadzce z metalową kratą, znajdujący się przed dziełem. Otwór pozwala na spojrzenie na niższą kondygnację i kształtuje dynamikę wędrówki widza, zmuszając go do zatrzymania się przed obrazem. To rozwiązanie architektoniczne wpływa na narrację budowaną poprzez oddziaływanie na różnych płaszczyznach. Wymusza zachowania zwiedzających – zatrzymanie, niespodziewane spojrzenie – fokalizację na zwiedzanej już części wystawy poniżej, podniesienie wzroku, a następnie przejście do dzieła. Powyższe rozwiązania mają silnie

biblioteki i prywatnych przedmiotów Wyspiańskiego, którą widz mógł oglądać z różnych perspektyw. Vide: M. Pieczka, *Architektura ...*, op. cit., s. 67–71.

narracyjny charakter ze względu na kształtowanie zachowań zwiedzających i podkreślenie czasowego charakteru samego procesu zwiedzania.



Il. 138. Muzeum Felixa Nussbauma, wnętrze z autoportretem (przed obrazem otwór wykończony krata). Źródło: internet



Il. 139. Muzeum Felixa Nussbauma, wnętrze. Źródło: internet

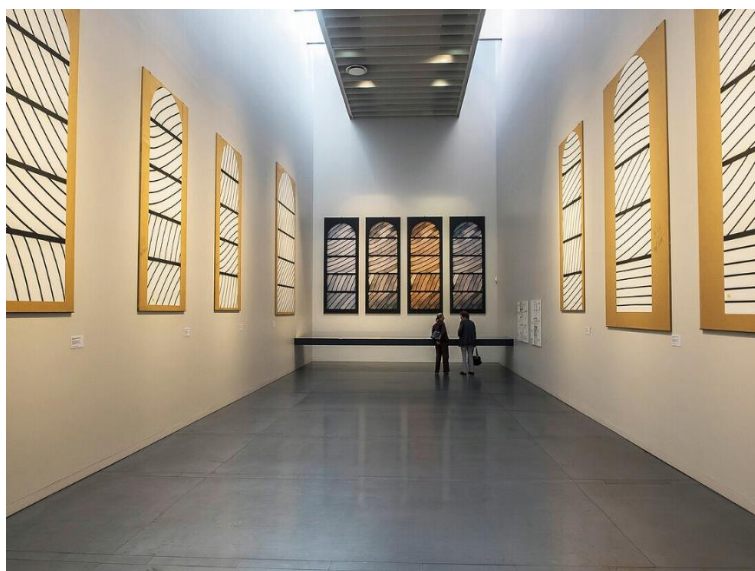
Narracyjny charakter ma także tworzenie indywidualnych wnętrz do ekspozycji wybranych dzieł. Zabieg ten opiera się na budowaniu gradacji i napięć podczas zwiedzania, dzięki przyjętym rozwiązaniom przestrzennym. Jest to odejście od wcześniej znanych metod ekspozycyjnych z dziełami traktowanymi na równorzędnych zasadach, co miało miejsce zarówno w XIX-wiecznych salonach sztuki z pracami szczelnie wypełniającymi ściany, jak i w modernistycznych muzeach z równomiernym rozmieszczeniem dzieł na linii horyzontu. Tak jest w przypadku Musée Soulages w Rodez (proj. RCR Architectes), gdzie bryła budynku skomponowana jest z przenikających się prostopadłościanów. Jeden z nich mieści wysoką i wąską przestrzeń z górnym oświetleniem, tworzącą wrażenie przestrzeni sakralnej. Jest to związane z faktem, że wnętrze to służy do ekspozycji współczesnych projektów witraży dla romańskiego opactwa św. Fides w Conques⁴²¹. Prace umieszczone są na wysokości podobnej jak witraże w samym opactwie. W pomieszczeniu znajdują się także gablota przypominająca ołtarz.

Inaczej rozwiązano problem indywidualnej ekspozycji dzieł w przypadku Muzeum Muncha, gdzie do części okazałych sal ekspozycyjnych wprowadzono dodatkowe, wolnostojące bryły, w których urządzono kameralne wnętrza wystawiennicze⁴²². Jedno

⁴²¹ Witraże Pierre'a Soulagesa zostały zrealizowane w Conques w latach 1986–1994.

⁴²² Za opracowanie wnętrz odpowiadało Estudio Herreros oraz norweskie biuro Manthey Kula.

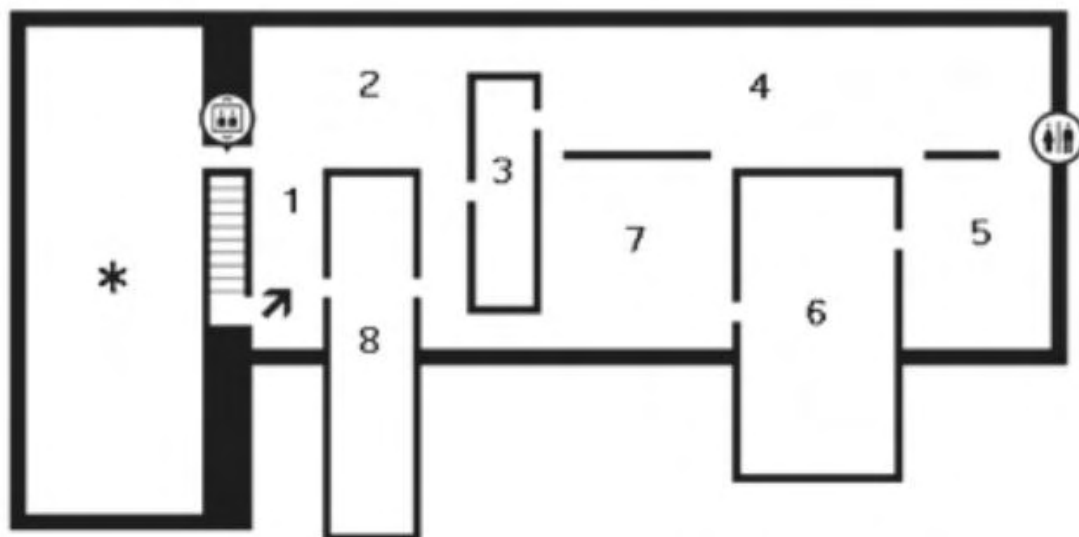
z nich, odznaczające się czarnym kolorem ścian, przeznaczone jest do ekspozycji kolejnych wersji *Krzyku*, dwóch obrazów i grafiki. Prace te są udostępniane naprzemiennie ze względów konserwatorskich. Rolą wnętrza jest budowanie napięcia i odpowiedniej atmosfery, ma również charakter wartościujący⁴²³. Wydzielenie osobnej przestrzeni dla tych dzieł modyfikuje także ruch zwiedzających i urozmaica ścieżkę zwiedzania.



Il. 140. Muzeum Soulagesa w Rodez, wnętrze do ekspozycji projektów witraży dla opactwa w Conques. Źródło: internet



Il. 141. Pierre Soulages, Witraż, 1986–1994, opactwo w Conques. Źródło: internet

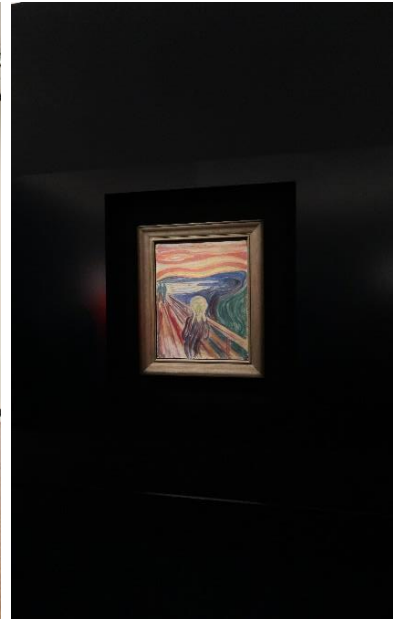


Il. 142. Muzeum Soulagesa w Rodez, plan kondygnacji wystawowej (oznaczenia stref wystawy: * - wystawy czasowe, 1. wstęp, 2. pierwsze obrazy, 3. prace wykonane atramentem orzechowym, 4. grafiki, 5. prace na papierze, 6- obrazy na płótnie, 7. obrazy „ultraczarne”, 8. Conques). Źródło: internet

⁴²³ Wartościujący charakter wynika z jego odmienności od pozostałych wnętrz. Warto zaznaczyć, że inne istotne dla twórczości Muncha prace nie zostały w ten sposób wyróżnione.



Il. 143. Muzeum Muncha, sala ekspozycyjna. Źródło: internet



Il. 144. Muzeum Muncha, fragment wnętrza do ekspozycji obrazu Edwarda Muncha, *Krzyk*, 1910. Fot. autora, 2022

Warto zaznaczyć, że niektóre dzieła sztuki, z racji swoich gabarytów lub innych właściwości, wymagają warunków, które dają możliwość ich oglądania z różnych perspektyw, czy odległości, co narzuca rozwiązania projektowe⁴²⁴. Kolejną kwestią jest projektowanie przestrzeni wystawy w sposób, który pozwala na wytworzenie osi widokowych, które mogą następnie zostać zamknięte dziełami, które postanowiono wyeksponować. Po taki efekt sięgnięto w muzeum Musée Soulages (Il. 142). Do sal, mieszczących zróżnicowane tematycznie ekspozycje, wprowadzono wejścia umieszczone w przeciwnych ścianach. Są one przesunięte względem siebie, co pozwala na zamknięcie osi widokowych wybranymi pracami twórcy⁴²⁵. W odbiorze przestrzeni wystawowej ważne stają się również gabaryty samych pomieszczeń, a dokładniej różnorodność wnętrza ekspozycyjnych. Wielorakość kształtów, gabarytów i wysokości pozwala na różnicowanie doświadczeń, co przekłada się na potencjał narracyjny. Przez

⁴²⁴ W Muzeum Salvadora Dalego prezentowana jest druga wersja obrazu *Naga Gala obserwująca morze* (w odległości 20 metrów zmienia się w portret Abrahama Lincolna), którego kompozycja oparta jest na złudzeniu optycznym. Wnętrze umożliwia z jednej strony przejście blisko samego dzieła, w wyniku kontynuacji zwiedzania muzeum, ale pozwala także na odejście i uzyskanie dystansu umożliwiającego doświadczenie złudzenia optycznego.

⁴²⁵ To rozwiązanie nie było uwzględniane we wcześniejszych fazach projektu, dlatego też w opracowaniach pojawiają się wersje rzutu, które go nie uwzględniają.

wielu badaczy zmienność taka jest wskazywana jako jeden z kluczowych aspektów wpływających na samą narrację i jej doświadczenie⁴²⁶.

Częstym zabiegiem występującym w muzeach biograficznych jest także próba uzyskania kontrastu wynikającego z następowania po sobie wewnątrz o odmiennych cechach. Kolejne pomieszczenia na drodze zwiedzania często różnią się planem, wysokością, nachyleniem posadzek lub ścian. Taka taktyka budowania kontrastów za pomocą przestrzeni architektonicznej występuje bardzo licznie. W ten sposób rozwiązano między innymi wewnątrz w Kolekcji Nakamura Keith Haring, gdzie do głównego wnętrza ekspozycyjnego o wklęsłym stropie (Il. 135, Il. 147), prowadzą znacznie niższe pomieszczenia o korytarzowym charakterze (Il. 146, Il. 148). Interesującym na to przykładem jest także wspomniane Muzeum Felixa Nussbauma, którego forma decyduje o uzyskaniu specyficznej i niepokojącej przestrzeni wystawowej. Zwiedzający porusza się w niej jak w labiryncie, złożonym na przemian z wąskich oraz szerokich pomieszczeń. Ruch widza ulega ciągłym zmianom kierunków i poziomów, uzyskiwanym również poprzez pochylenie posadzek. Kolejnym czynnikiem architektonicznym budującym nastrój wystawy i potęgującym odbiór twórczości artysty jest charakterystyczna gra światłem zarówno na elewacjach, jak i we wnętrzach. Światło – co często jest podkreślane – posiada niezwykle silny potencjał narracyjny w architekturze, nie tylko w przypadku obiektów muzealnych⁴²⁷. W związku z tym w muzeach tworzone są strefy ciemne i jasne (np. Kolekcja Nakamura Keith Haring). Wykorzystuje się także oświetlenie światłem dziennym, zwłaszcza kierunkowym z charakterystycznymi efektami powstającymi na przegrodach budynku, jak obicia, refleksy (np. Muzeum Knuta Hamsuna). Także w Nakagawa-machi Bato Muzeum Sztuki Hiroshige światło jest kluczowym komponentem. W nocy buduje ono kontrast pomiędzy jasnymi pasami świetlnymi i ciemnymi elementami elewacji, pozwalając uzyskać efekt „padającego deszczu” charakterystyczny dla twórczości artysty.

⁴²⁶ J. Furse-Roberts, *op. cit.*, s. 186.

⁴²⁷ Więcej na temat światła i mroku w architekturze, *vide*: M. Petelenz, *Światło i jego antynomie jako narzędzie narracyjne w architekturze*, „Środowisko Mieszkaniowe” 2017, nr 18, s. 58–66.



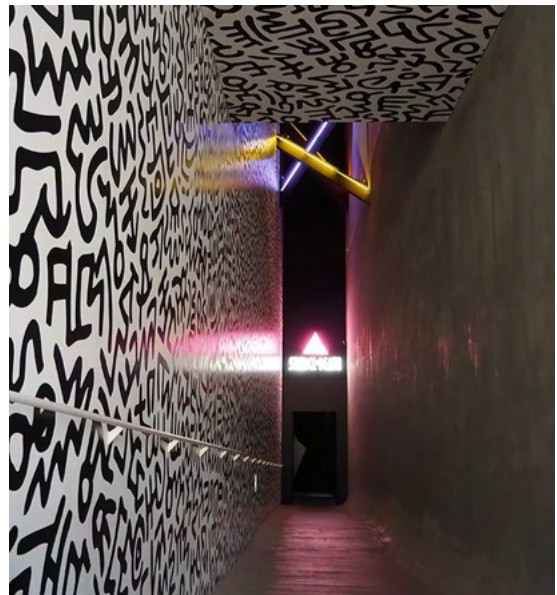
Il. 145. Kolekcja Nakamura Keith Haring, jasne wnętrze ekspozycyjne. Źródło: internet



Il. 146. Kolekcja Nakamura Keith Haring, ciemne wnętrze ekspozycyjne. Źródło: internet



Il. 147. Kolekcja Nakamura Keith Haring, główne wnętrze ekspozycyjne. Źródło: internet

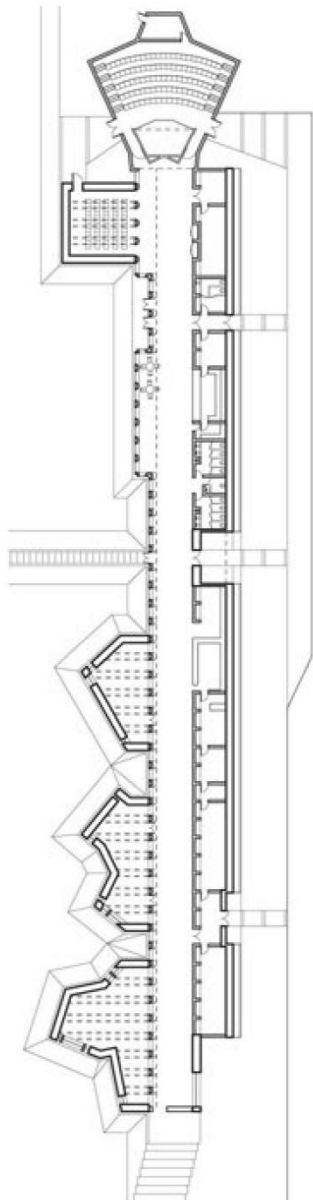


Il. 148. Kolekcja Nakamura Keith Haring, jedno z ciemnych korytarzowych wnętrz. Źródło: internet

Wspomniana geometria przestrzeni decyduje o odbiorze prezentowanych dzieł. Same wystawy są planowane równolegle w trakcie prac projektowych obiektu lub powstają później i dostosowują się do rozwiązań przestrzennych muzeów⁴²⁸. Zależność tę widać np. w Centrum Aukrusta (proj. S. Fehn). W planie obiektu wyróżniają się trzy wieloboczne strefy wystawy, zlokalizowane wzdłuż wielofunkcyjnego holu o wydłużonym prostokątnym narysie, łączącym również dwa audytoria umiejscowione na przeciwległym jego końcach. Strefy wystawy odpowiadają trzem następującym tematom: życie,

⁴²⁸ Jak twierdzi A. Kiciński: *idea architektoniczna trwa dłużej, niż koncepcja wystawiennicza*. Vide: A. Kiciński, *op. cit.*, s. 154.

twórczość, znaczenie innowacji w pracach Aukrusta, przedstawiającym kompletną historię o artyście⁴²⁹. Podobnie jest w Muzeum Soulagesa, w którym pomieszczenia korelują z kolejnymi tematami podejmowanymi na wystawie. Należy zauważyć, że w przypadku analizowanych muzeów biograficznych wyraźnie dominują takie, w których organizacja wystawy ma charakter tematyczny. Jednak występują także takie, które chronologicznie prezentują (w pełni lub częściowo) życie artysty (np. Centrum Ivara Aasena, Muzeum Felixa Nussbauma).



Il. 150. Centrum Aukrusta, rzut. Źródło: internet



Il. 149. Centrum Aukrusta, widok z lotu ptaka Źródło: internet



Il. 151. Centrum Aukrusta, wewnątrz wystawowe. Źródło: internet

⁴²⁹ J. Mings, *The story of building, Sverre Fehn's museums*, Blurb, New Orleans 2011, s. 27.

Odrębne zagadnienie w muzeach stanowią wszelakie rozwiązania scenograficzne⁴³⁰, których celem może być wzmocnienie prezentowanej narracji. Jednak nie będą one poddane analizie w niniejszej pracy⁴³¹, w której skupiono się na roli architektury.

Architektura obiektu wchodzi w relacje z prezentowanymi dziełami, nie tyle w celu wytworzenia właściwych warunków ekspozycji, co opowiedzenia konkretnej historii. Objawia się to w chęci połączenia muzeum jako obiektu z eksponowanymi w nim pracami. W pewnym stopniu tendencja ta została zarysowana w Fondation Vasarely, gdzie na stałe wbudowano we wnętrza niektóre dzieła. Można ją także zaobserwować np. w opisywanym już Muzeum Agama, gdzie kolumny stanowiące dzieło artysty oddziałują na formę zewnętrzną budynku, a następnie jego wnętrza. Zabieg ten nie ogranicza się jedynie do twórczości artystów wizualnych, ale odnosi się również do dzieł poetów, pisarzy, czy muzyków. Może to objawiać się wykorzystaniem w obiekcie fragmentów prac. Na przykład w Sali Pamięci Wang Zengqi charakterystycznym elementem są cytaty z dzieł pisarza. Są one umieszczone na ścianie oddzielającej audytorium i specjalnie podświetlone. Kolejnego przykładu dostarcza⁴³² Muzeum Violety Parry (Violeta Parra Museo) w chilijskim Santiago, zaprojektowane przez Undurraga Deves Arquitectos⁴³³. W obiekcie tym, charakterystycznym ze względu na występujące tam pochylenie, umieszczono na szklanej, biegnącej po łuku ścianie zapisy nutowe utworów Violety Parry (1917–1967), malarki, ale przede wszystkim kompozytorki i wykonawczyni utworów, odwołującej się do tradycyjnej muzyki chilijskiej⁴³⁴. Również na elementach konstrukcyjnych np. na kolejnych stalowych słupach, umieszczono poświęcone jej teksty.

⁴³⁰ Takie rozwiązania występują w obiekcie Prøysenhuset, poświęconym twórcy muzyki i książek dla dzieci Alfowi Prøysenowi (1914–1970) w norweskim Rudshøgda (2014 r., proj. Snøhetta). W obiekcie dominuje scenografia i multimedialna, cyfrowa wystawa, którą można nazwać narracyjną, zgodnie z zarysowaną w podrozdziale 2.4. kwestią dotyczącą definiowania, jednak nie ma ona silnie architektonicznego charakteru.

⁴³¹ Choć wytyczenie granic bywa trudne, o czym świadczy wystawa *Escher x nendo. Between Two Worlds* z 2019 r. w National Gallery of Victoria w Melbourne, za której projekt odpowiedzialna była pracownia Nendo, prowadzona przez architekta Oki Sato. Projekt tej wystawy czasowej został oparty na wytworzeniu całkowicie nowego układu wewnętrznego w przeznaczony dla niej części muzeum, gdzie wydzielono nowe pomieszczenia, których geometria została podporządkowana opowiedanej historii o twórczości M. C. Eschera (1898–1972). Kolejnym elementem była próba przeniesienia zasady kompozycyjnej jednej z grafik artysty – *Dzień i noc* na trójwymiarową przestrzeń wewnętrzną wystawy. Także inna z grafik *Węże* była zaprezentowana w specjalnie dla niej zaprojektowanym przez architekta wnętrzu, które wymuszało ruch zwiedzających nawiązujący do samego dzieła. *Vide*: M. Pieczka, *Architecture of ...*, *op. cit.*, s. 90–91, 96–97.

⁴³² Obiekt otwarto w 2015 r., a w 2020 r. został zniszczony na skutek podpalenia, szczęśliwie jego zbiory nie ucierpiały.

⁴³³ Biuro jest znane z projektów obiektów kultury oraz pawilonu Chile na wystawę światową EXPO 2015 w Mediolanie.

⁴³⁴ Parra była też pierwszą latynoamerykańską twórczynią, której prace wystawiono w paryskim Luwrze w 1964 r.

Ponadto w obiekcie tym, podobnie jak w przykładach opisanych w podrozdziale 4.5., wykorzystano reprodukcję jednego z obrazów artystki (*Contra la guerra – Przeciw wojnie*), wkomponowując go w układ fasady. Wprawdzie działania te można uznać za dekoracyjne w charakterze, to nie sposób nie zauważyć, iż uwzględniają one odbiór zwiedzających.



Il. 152. Sala Pamięci Wang Zengqi, cytaty z twórczości artysty na ścianie audytorium. Źródło: internet



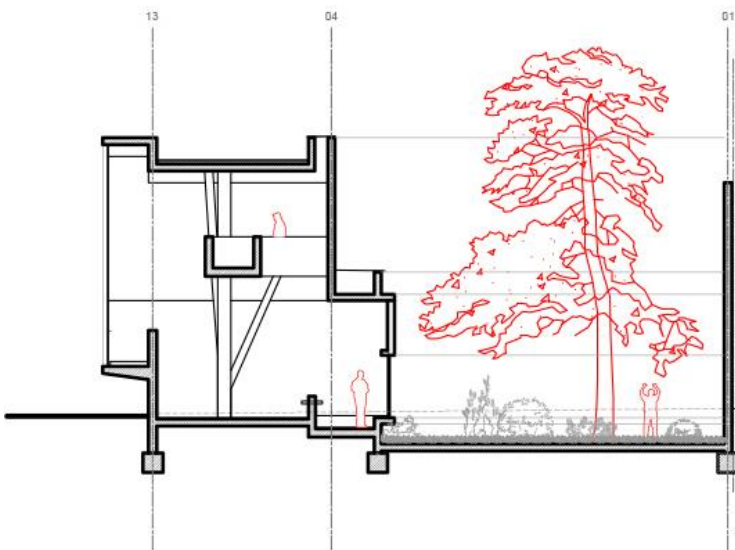
Il. 153. Muzeum Violety Parry (Violeta Parra Museo), widok z lotu ptaka. Źródło: internet



Il. 154. Muzeum Violety Parry (Violeta Parra Museo), fragment elewacji z odtworzeniem obrazu *Przeciw wojnie*, 1962. Źródło: internet



Il. 155. Muzeum Violety Parry (Violeta Parra Museo), przeniesienie zapisów utworów artystki na szklaną ścianę dziedzińca. źródło: internet



Il. 156. Muzeum Violety Parry, przekrój z widocznymi różnicami poziomów, wyznaczającymi ścieżki zwiedzania. Źródło: internet

4.7. Program muzeum biograficznego i kwestia studia artysty

Nowopowstające muzea biograficzne pozwalają na realizację szerokiego programu działania instytucji. Ich zakres użytkowy i kompozycja są bardzo zróżnicowane i wynikają z indywidualnie podejmowanych decyzji projektowych. Możliwe jest jednak wskazanie pewnych podobieństw. Najczęściej charakteryzują się one rozbudowaną strefą wejściową zawierającą szatnie, hall lub foyer, a także przestrzenie komercyjne, obejmujące sklep muzealny lub kawiarnię/restaurację. Warto zaznaczyć, że są one często podporządkowane prezentacji artysty i jego dorobku. Może to przybierać charakter „służby psychologicznej”⁴³⁵ pozwalającej na przygotowanie się do wejścia w świat wystawy. Także kawiarnie lub restauracje pozostają w relacji z prezentowaną tematyką, a ich nazwy często nawiązują do artysty⁴³⁶. Również serwowane tam dania bywają związane z jego osobą⁴³⁷. Rozbudowane strefy wejściowe są zazwyczaj głównym elementem odróżniającym muzea nowopowstające od obiektów adaptowanych. Nowe obiekty pozwalają również na zaplanowanie pomieszczeń służących spotkaniom, takich jak audytoria i sale wielofunkcyjne, występujące obecnie w przeważającej większości takich instytucji. Ich obecność jest istotna ze względu na rozszerzenie zakresu działalności muzeów. Jest to czytelne zwłaszcza w obiektach poświęconych pisarzom, jak np. w Muzeum Knuta Hamsuna, które posiada bogatą ofertę wydarzeń towarzyszących. Pokrewnym przykładem jest sala teatralna w obiekcie Cricoteki w Krakowie, poświęconej Tadeuszowi Kantorowi, czy pomieszczenie przystosowane do koncertów w Muzeum Violety Parry w Santiago. Rozwiązania te wpływają na narrację, postrzeganą jako doświadczenie kreowane w muzeum. Sprawiają, że jest ono pełniejsze. Kolejnymi przestrzeniami funkcjonalnymi, charakterystycznymi dla współcześnie realizowanych muzeów⁴³⁸, są sale edukacyjne i warsztatowe, przeznaczone dla odbiorców w różnych grupach wiekowych, np. dla dzieci, jak w przypadku Centrum Paula Klee w Bernie, w ramach którego funkcjonuje tzw. Kindermuseum Creaviva (Il. 163). Pozwala to na otwarcie się instytucji na szerszą grupę odbiorców. Innymi elementami są archiwa, ze zbiorami dokumentów i prac pozostałych po autorze, a także biblioteki, które gromadzą

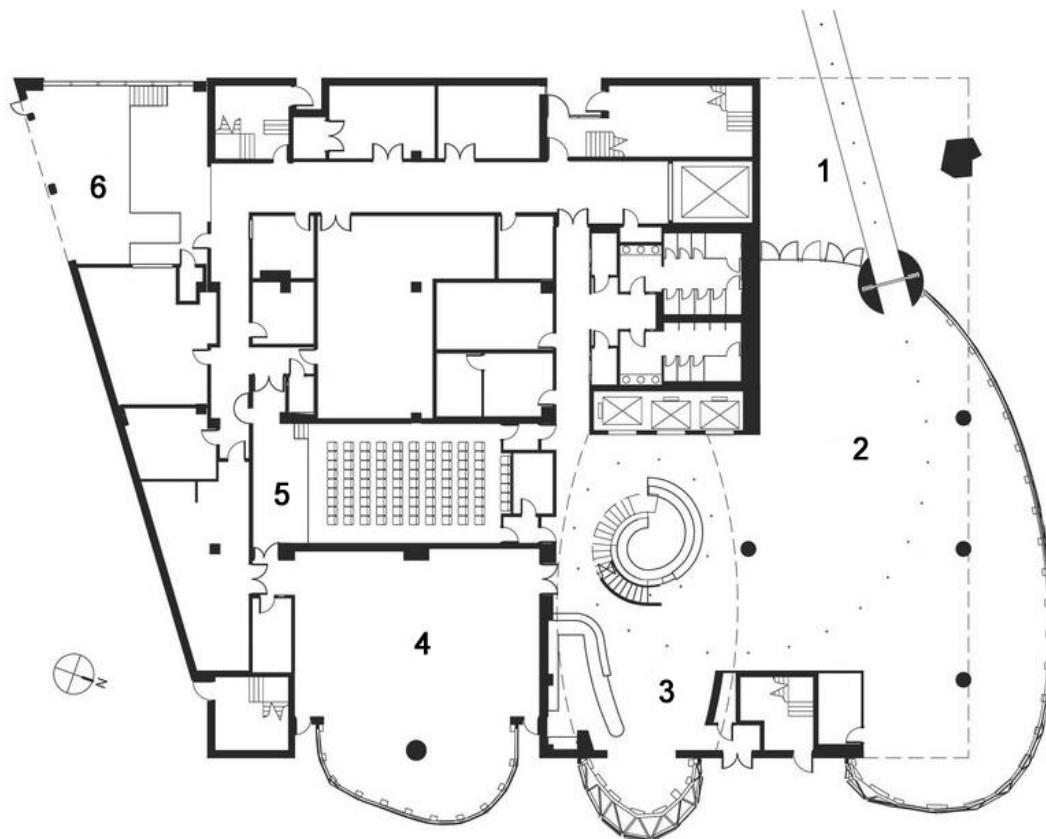
⁴³⁵ Zostanie ona szerzej opisana w podrozdziale 4.8.

⁴³⁶ Takim przykładem jest nazwa kawiarni w Muzeum Knuta Hamsuna w Hamarøy (Sult, pol. Głód) nawiązująca do tytułu najbardziej znanej powieści pisarza, czy kawiarni w Muzeum Salvadora Dalego w St. Petersburgu (Cafe Gala) odnosząca się do imienia żony malarza.

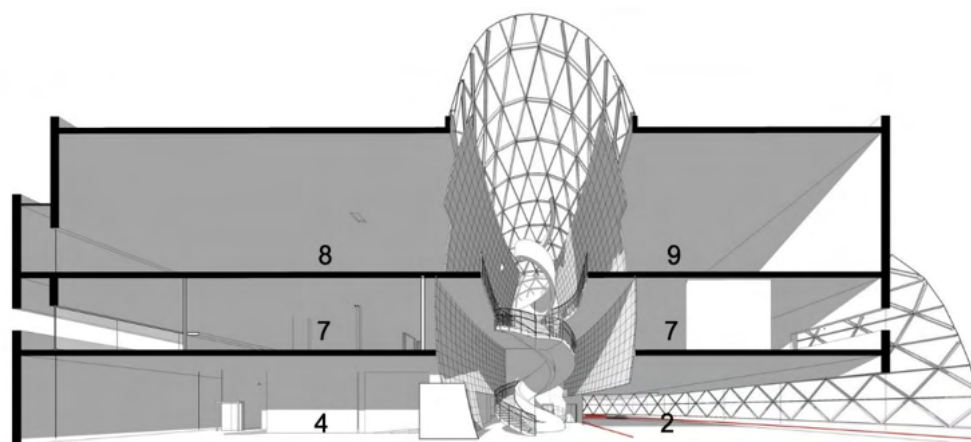
⁴³⁷ Np. Cafe Gala serwuje dania kuchni hiszpańskiej.

⁴³⁸ Nie dotyczy to jednak wyłącznie muzeów biograficznych, co nakreślono w podrozdziale 2.4.

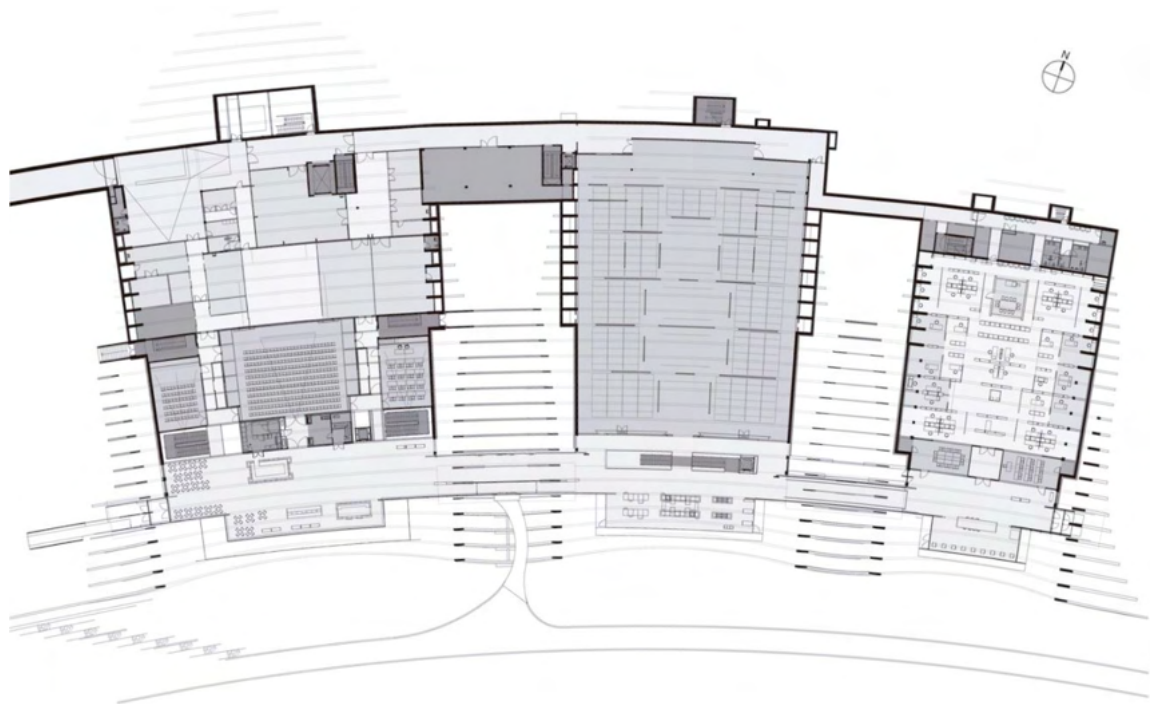
opracowania związane z danym twórcą (np. Muzeum Muncha). W związku z tym uwzględniane są pomieszczenia służące ich opracowywaniu (np. Centrum Paula Klee, Cricoteka), w nielicznych przypadkach również konserwacji (np. Muzeum Muncha).



Il. 157. Muzeum Salvadora Dalego w St. Petersburgu, plan parteru. Źródło: internet
 Oznaczenia: 1.podcień wejściowy; 2.sklep muzealny; 3.atrium z schodami w formie helisy; 4.sala wielofunkcyjna; 5.audytorium; 6.dostawy; 7. administracja; 8. wystawy stałe; 9. wystawy tymczasowe.



Il. 158. Muzeum Salvadora Dalego w St. Petersburgu, przekrój (oznaczenia jak na rzucie). Źródło: internet



Il. 159. Centrum Paula Klee w Bernie, plan parteru. Źródło: internet
 Od południa otwarta strefa recepcyjna tzw. droga muzealna, przechodząca przez wszystkie 3 „fale”. „Fala” 1. od lewej: kasy biletowe, sala wielofunkcyjna, strefy dostaw, na poziomie -1, strefa dla dzieci i sala koncertowa. „Fala” 2.: ekspozycja. „Fala” 3.: część administracyjna.



Il. 160. Muzeum Muncha, przekrój (ciemniejszym kolorem oznaczono sale wystawowe, w niższej części strefa wejściowa z audytorium). Źródło: internet



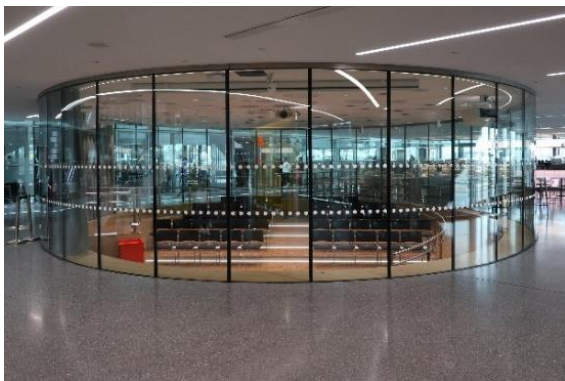
Il. 161. Muzeum Muncha, bar na dachu. Źródło: internet



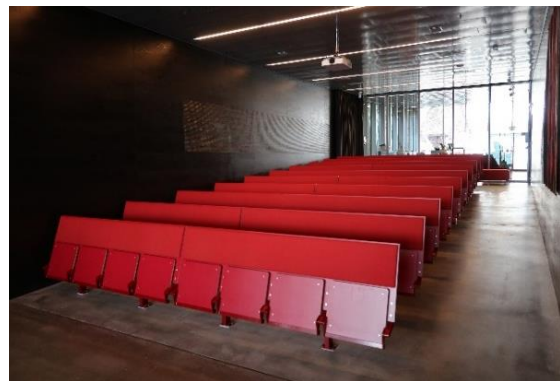
Il. 162. Muzeum Salvadora Dalego w St. Petersburgu, atrium połączone z kawiarnią Cafe Gala. Źródło: internet



Il. 163. Centrum Paula Klee w Bernie, sale warsztatowe w części zwanej Kindermuseum Creaviva. Źródło: internet



Il. 164. Muzeum Muncha, mała aula na parterze budynku. Fot. autora, 2022



Il. 165. Muzeum Pettera Dassa, audytorium. Fot. autora, 2022

Jako przykład rozwiniętego modelu funkcjonalnego muzeum biograficznego można wskazać Centrum Paula Klee w Bernie (Il. 159), a także Muzeum Salvadora Dalego w St. Petersburgu (Il. 157). Obiekty te charakteryzują się występowaniem rozbudowanych stref wejściowych, przestrzeni spotkań oraz wystaw, a także obszernych archiwów ze spuścizną po artyście. Ważnym niewątpliwie przykładem obiektu o bardzo szerokim programie funkcjonalnym, jest Muzeum Muncha w Oslo z 2021 r. (Il. 160). Jest to obecnie

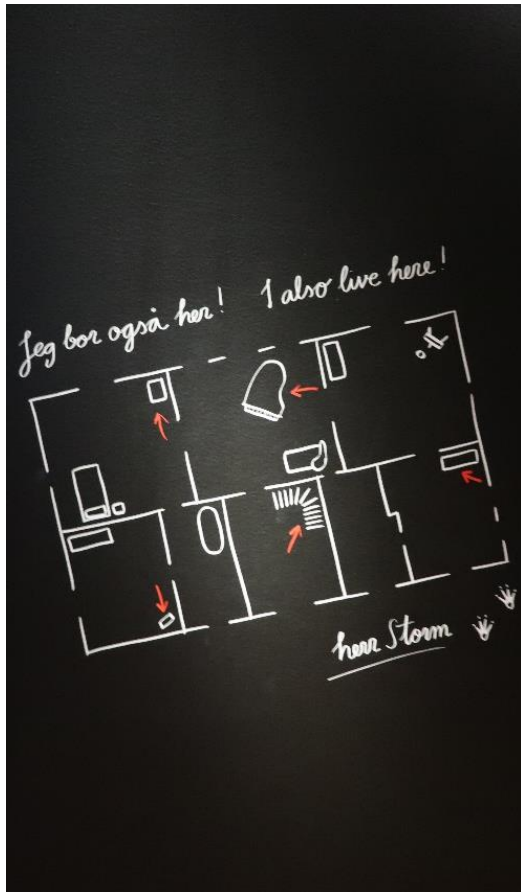
jedno z największych muzeów biograficznych, o powierzchni liczącej 26300 m². Składają się nań nie tylko przestrzenie ekspozycyjne, ale także rozbudowane przestrzenie warsztatowe, aule, audytorium, pomieszczenia przeznaczone dla dzieci, sale do organizacji imprez muzycznych, a także biblioteka dokumentująca życie i twórczość artysty. W obiekcie znajdują się również liczne, zlokalizowane głównie na parterze i ostatniej kondygnacji, przestrzenie komercyjne, jak: sklep, restauracja, bar i kawiarnia. W ten sposób muzeum jest otwarte na mieszkańców na wiele sposobów i – jak mówi sam Juan Herreros – *odchodzi od koncepcji archiwum historycznego na rzecz stania się miejscem spotkań społecznych*⁴³⁹, co uwzględniono także w przypadku innych muzeów biograficznych. Warty podkreślenia jest także fakt całościowego prezentowania w Muzeum Muncha dorobku artysty, w tym mniej znanych dzieł, np. rzeźb oraz tekstów. Część sal przeznaczona jest także na wystawy czasowe oraz na promocję młodych artystów poprzez organizację ich wystaw indywidualnych⁴⁴⁰. W ten sposób muzeum Muncha zyskuje wyjątkowo różnorodny program instytucjonalny i funkcjonalny. Oprócz pomieszczeń przeznaczonych do ekspozycji dzieł sztuki, w muzeum znajduje się także część wystawowa przeznaczona na prezentację osobistych przedmiotów artysty. Nazwano ją *Cienie Muncha (Munch Skygger)*⁴⁴¹. Opowiada ona o artyście przez pryzmat przestrzeni architektonicznej odtwarzającej nieistniejący już dom Muncha w Ekely na obrzeżach Oslo. Nie jest to jednak dokładna rekonstrukcja budynku. Zwiedzający na początku poznają plan parteru domu (Il. 166), a następnie poruszają się po odwzorowującym go, za pomocą metalowych elementów, układzie „pomieszczeń”(Il. 167). Całość uzupełniają projekcje i dźwięki, a także przedmioty należące do artysty. Choć w przypadku Muzeum Muncha działanie to ma charakter głównie scenograficzny, to ilustruje ono znaczenie przestrzeni, której doświadczał sam artysta. Stanowi jednocześnie nawiązanie do jego słów, że *jego dom jest obrazem jego umysłu*⁴⁴².

⁴³⁹[...] *moving forward from the concept of an historical archive to become venues for social gatherings – places where everyone can meet up and discover something new.* [b.a.], *Built for the future*, Witryna internetowa Munchmuseet, źródło: <https://www.munchmuseet.no/en/this-is-munch/built-for-the-future/> [dostęp: 04.04.2022].

⁴⁴⁰ Dotyczy to nie tylko artystów wizualnych, ale także szeroko rozumianych twórców, w tym np. muzyków (wystawa *Satyricon & Munch*).

⁴⁴¹ Wystawa została opracowana przez multidyscyplinarne skandynawskie biura projektowe Yoke oraz Expology, łączące architektów, projektantów oraz specjalistów z innych dziedzin.

⁴⁴² [b.a.], *Edvard Munch Shadows*, Witryna internetowa Munchmuseet, źródło: <https://www.munchmuseet.no/en/exhibitions/edvard-munch-shadows/> [dostęp: 14.08.2022].



Il. 166. Muzeum Muncha w Oslo, fragment wystawy – plan domu E. Muncha. Fot. autora, 2022

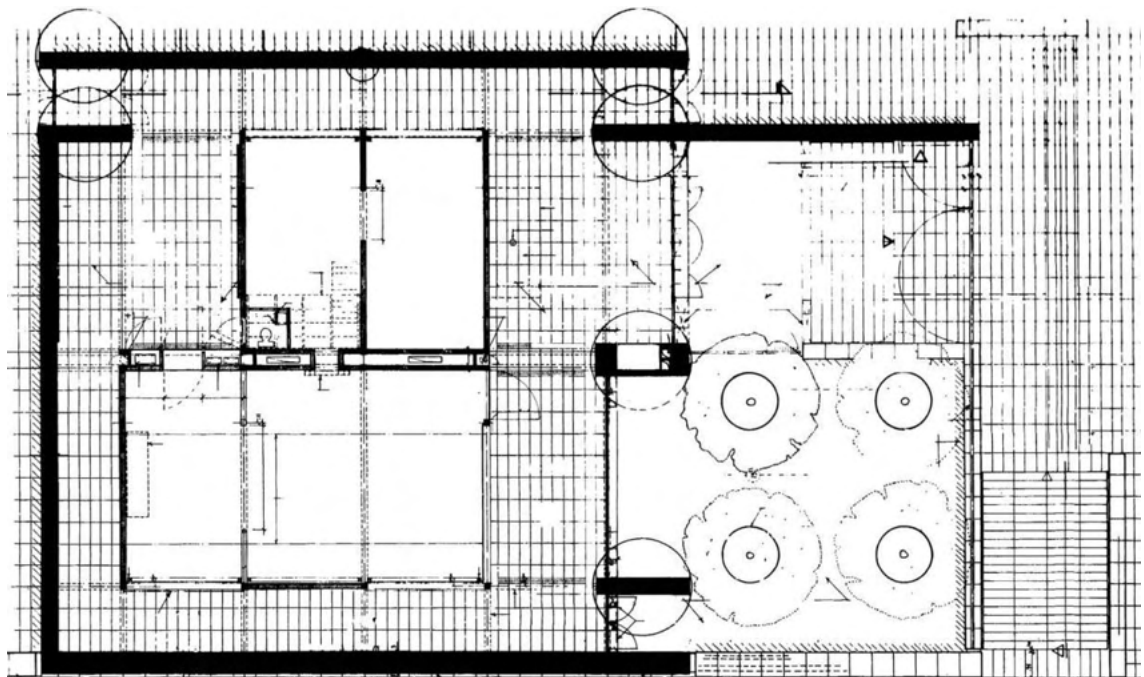


Il. 167. Muzeum Muncha w Oslo, fragment wystawy – odwzorowanie przestrzeni domu E. Muncha. Fot. autora, 2022

Rozważania o ekspozycji zatytułowanej *Cienie Muncha* należy odnieść do opisywanych już historycznych wzorców muzealizacji i adaptacji domów oraz studiów artysty. Przestrzeń w Muzeum Muncha jest oczywistym odwołaniem do, silnie zakorzonego w tradycji, typu muzeów biograficznych tworzonych właśnie w dawnych miejscach życia i pracy twórców. Jest to kolejna zauważalna cecha o potencjale narracyjnym i o silnie osobistym charakterze, występująca w programach funkcjonalnych nowych muzeów biograficznych. Jak mówi J. Wood, pracownia jest *fizycznym substytutem umysłu artysty*⁴⁴³. Tego rodzaju „rekonstrukcje” stanowią swego rodzaju wtrącenia w strukturę budynku. Ich zadaniem jest umożliwienie doświadczenia tego, co jakby zostało zatrzymane czasie. Przy czym charakter biograficzny mogą mieć zarówno

⁴⁴³ [...] *the physical surrogate of the artist's mind*. J. Wood, *The studio in the gallery ?*, [w:] S. MacLeod (red.), *Reshaping ...*, op. cit., s. 158–169, tutaj 158.

przedmioty, które niejako reprezentują osobę⁴⁴⁴, jak i przestrzeń, która może nosić właściwości wzmacniające czy też walidujące narrację. Dodać należy, że tego typu rozwiązania uwzględniane są zazwyczaj już na etapie tworzenia projektu architektonicznego muzeum. Zrealizowano je m.in. w Studiu Brancusiego (Atelier Brancusi) w Paryżu⁴⁴⁵, które jest kolejną próbą rekonstrukcji paryskiej pracowni rzeźbiarza Constantina Brâncușiego (1876–1957). Obecny obiekt został zaprojektowany przez Renzo Piano i otwarty w 1997 r. (Il. 168). Głównym celem architekta było odtworzenie wnętrza pracowni artysty z uwzględnieniem pierwotnego układu rzeźb i innych elementów. W tym celu Piano dokonał odwzorowania układu i gabarytów pomieszczeń oryginalnej pracowni, z jej charakterystycznym górnym oświetleniem poprzez otwory w dachu szedowym, przy czym część ścian zastąpił szklanymi taflami co sprawia, że widz ogląda tę przestrzeń z zewnątrz nie wchodząc bezpośrednio do środka (Il. 169). Co istotne, całość odtwarzanego studia jest umieszczona w budynku muzeum o współczesnej formie.



Il. 168. Studio Brancusiego (Atelier Brancusi) w Paryżu, rzut. Źródło: internet

⁴⁴⁴ Więcej na temat roli przedmiotów w kreowaniu obrazu jednostki i ich znaczenia kulturowego, *vide*: C. Albano, *op. cit.*

⁴⁴⁵ Obiekt powstał obok Centrum Pompidou i jest rekonstrukcją pracowni znajdującej się w zupełnie innej części Paryża (11 Impasse Ronsin, w dzielnicy Montparnasse), znanej dzięki bogatej dokumentacji fotograficznej wykonanej przez samego artystę.



Il. 169. Studio Brancusiego, widok wnętrza. Źródło: internet

Przykładem takiego rozwiązania jest także Pawilon Józefa Czapskiego, w którym zrekonstruowano w skali 1:1 pokój artysty znajdujący się w Maisons-Laffitte, w siedzibie Instytutu Literackiego, którego był współtwórcą. Pomieszczenie to jest znacznie niższe niż przestrzeń wystawowa. Zostało ono zaaranżowane zgodnie z pierwowzorem i wypełnione osobistymi sprzętami i przedmiotami, które sprawiają wrażenie pozostawionych w nieładzie sugerując, jak we wspomnianym Atelier Brancusi w Paryżu, że ich właściciel zaraz tu powróci.



Il. 170. Pokój Józefa Czapskiego w Maisons-Laffitte, Francja (J. Czapski pierwszy z prawej). Źródło: internet

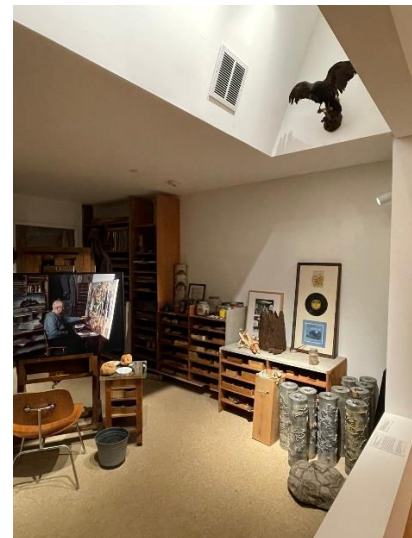


Il. 171. Pokój Józefa Czapskiego w Pawilonie Czapskiego, Kraków. Fot. autora, 2018

Kolejną ilustracją takiego konceptu przyjętego już w fazie projektowej, jest nowa siedziba Centrum Sztuki Burchfield Penney, gdzie zlokalizowano studio artysty, które jest jego stałym elementem. Pozostałe wnętrza służą zmiennej ekspozycji prac Burchfielda i tymczasowym wystawom innych twórców. Wnętrze studia jest widoczne z zewnątrz przez duży otwór w ścianie. Natomiast wewnątrz znajduje się oryginalne wyposażenie z charakterystyczną zabudową meblową służącą do przechowywania prac. Również w przypadku Nam June Paik Art Centre w Seulu (2008/2017 r.) odtworzono – pod nazwą *Memorabilia* – studio Nama June’a Paika (1932–2006), nawiązując do charakterystycznej struktury ścian, posadzek i innych materiałów, natomiast nie do samej geometrii pomieszczenia, przez co sprawia ono wrażenie bardziej ekspozycji niż samodzielnego wnętrza. Warto też wskazać na jeden z najbardziej znanych przykładów, na rekonstrukcję, a właściwie przeniesienie studia malarza Francisa Bacona (1909–1992) do Hugh Lane Gallery w Dublinie w 2001 r. Działanie to zostało poprzedzone szczegółowym udokumentowaniem pomieszczenia i lokalizacji wszystkich przedmiotów, a następnie ich transfer wraz ze ścianami, podłogami i elementami sufitu, do obiektu muzealnego.



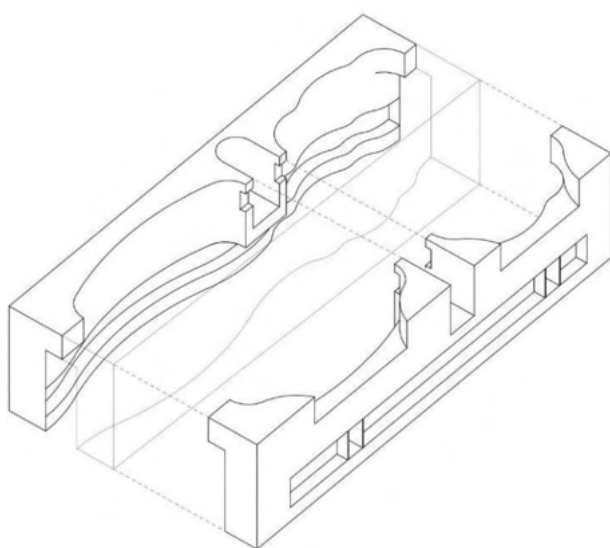
Il. 172. Centrum Sztuki Burchfield Penney, rekonstrukcja studia C. E. Burchfielda. Źródło: internet



Il. 173. Centrum Sztuki Burchfield Penney, rekonstrukcja studia C. E. Burchfielda. Źródło: internet

Z architektonicznego punktu widzenia należy również wskazać na inne istotne przykłady, które mieszczą się w omawianej kategorii działań, mających na celu prezentację osoby artysty poprzez konstrukcję specjalnego pomieszczenia. Należy do niej w pewnym sensie tzw. biblioteka Stanisława Wyspiańskiego, zrealizowana podczas wystawy

Wyspiański. Nieznany w Muzeum Narodowym Krakowie w 2019 r., według projektu pracowni NAarchitekTURA, prowadzonej przez Bartosza Haducha. Została ona zaprojektowana w celu ekspozycji osobistych przedmiotów Stanisława Wyspiańskiego (1869–1907), w tym jego księgozbioru oraz osobistych notatek. Dlatego w zastaną przestrzeń galerii wstawiono bryłę „biblioteki” – nową formę architektoniczną, wyróżniającą się kolorem oraz falującą linią ścian.



Il. 174. Wystawa *Wyspiański. Nieznany*, aksonometria tzw. biblioteki. Źródło: internet



Il. 175. Wystawa *Wyspiański. Nieznany*, wnętrze tzw. biblioteki, na wprost projekt witrażu Stanisława Wyspiańskiego, *Apollo*, 1904. Fot. autora, 2019

Opisywane działania wynikają z potrzeby całościowej prezentacji artysty i jego dorobku w muzeum biograficznym, realizowanej poprzez wytworzenie złudzenia doświadczania przestrzeni, w której funkcjonował (żył, tworzył) sam artysta, a przez to wzmacniania narracji. Potwierdzeniem znaczenia tej kwestii są pewne skrajne przykłady odnoszące się do upamiętniania i zarazem urealnienia postaci fikcyjnych. Przykładami na to są m.in.: Muzeum Niewinności w Stambule, nawiązujące do bohaterów powieści

noblisty Orhana Pamuka⁴⁴⁶; a także Muzeum i Latarnia Morska (wieża widokowa) Jára Cimrmana w Příchovicach, która upamiętnia fikcyjną postać z humorystycznych audycji radiowych, znaną w całym Czechach. Na żartobliwy charakter przedsięwzięcia wskazuje już użycie nazwy latarnia morska dla obiektu położonego na obszarze górskim, pozbawionym dostępu do morza⁴⁴⁷. Czeskie muzeum zostało zaprojektowane przez biuro Hut Architektury Martin Rajnis i otwarte w 2013 r. (Il. 177). Choć obiekt ten posiada wystawę złożoną z obiektów powiązanych z tą postacią, w tym aranżacjami przestrzeni, należy go traktować jako osobliwą atrakcję turystyczną (Il. 176). Pokazuje on jednak znaczenie obiektów architektonicznych dla budowania narracji, z jednej strony w celu podtrzymywania pamięci, z drugiej jako uwierzytelnienie samej historii, w niektórych przypadkach nawet fikcyjnej.



Il. 176. Muzeum i Latarnia Morska (wieża widokowa) Jára Cimrmana, wnętrze ekspozycyjne. Źródło: internet



Il. 177. Muzeum i Latarnia Morska (wieża widokowa) Jára Cimrmana, widok zewnętrzny. Źródło: internet

4.8. Ruch w muzeum i koncepcja „służby psychologicznej”

Muzea poddaje się klasyfikacji ze względu na typ ścieżki zwiedzania. Andrzej Kiciński⁴⁴⁸ wyszczególnia układy: liniowe, obwodowe, promieniste, sieciowe

⁴⁴⁶ Muzeum znajduje się w obiekcie adaptowanym i jest potencjalnym domem wraz z przedmiotami należącymi do bohaterów książki zatytułowanej *Muzeum niewinności*. Zostało ono stworzone przez autora powieści, według jego koncepcji powstającej równoległe z samą książką. Otwarto je w 2012 r.

⁴⁴⁷ Jest to obiekt komercyjny, zlokalizowany na pograniczu Gór Izerskich i Karkonoszy. Obiekt wyróżnia się zastosowaniem lokalnych materiałów kamienia i drewna, przez co był nominowany do Nagrody Miesa van der Rohe.

⁴⁴⁸ A. Kiciński, *op. cit.*, s. 134–145.

i jednoprzestrzenne (halowe). Podobnie tę kwestię widzi Geoff Matthews⁴⁴⁹, dodając do nich układy złożone, powstające z połączenia wcześniej wymienionych. Jednak proponowane klasyfikacje stanowią dość duże uproszczenie, bowiem najczęściej układy te są bardziej skomplikowane. Proponowany powyżej podział nie uwzględnia ponadto złożoności samych pomieszczeń, które często nie mają planu jednorodnego, co powoduje wydzielanie się kolejnych przestrzeni. Dlatego też, mając na celu analizę narracji, zasadnym jest stosowanie innych sposobów ich różnicowania, uwzględniających złożoność i potencjalne możliwości poruszania się po obiekcie. W tym celu, na potrzeby niniejszej dysertacji, opracowane zostały grafy ilustrujące ruch i możliwość wyboru ścieżki zwiedzania lub możliwości przejścia przez obiekt muzealny. Zaprezentowano w nich główne przestrzenie dostępne dla zwiedzających, takie jak strefy wejściowe, komercyjne ze sklepami muzealnymi i gastronomią, przestrzenie wystaw, sale spotkań i audytoria oraz główne ciągi komunikacyjne. Pozostałe pomieszczenia pomocnicze, jak sanitariaty, oraz inne niedostępne dla zwiedzających, pominięto, jako niestanowiące głównego elementu w doświadczaniu przestrzeni muzealnej. Nie zaprezentowano przy tym pełnej morfologii obiektu, a jedynie jej część wpływającą na narrację, doświadczaną przez zwiedzających. W celu opracowania grafów przyjęto za punkt wyjścia analizę *convex spaces*. Dla części obiektów zaprezentowano schematy ilustrujące podział na przestrzenie wypukłe, czyli przestrzenie połączone pod względem wizualnym i możliwości ruchu⁴⁵⁰. Linia ciągłą i szarym tłem oznaczono przestrzenie dostępne dla zwiedzających, które następnie uwzględniano w grafie. Linii przerywanej użyto dla pozostałych pomieszczeń pomocniczych i zapleczy. Dla ułatwienia kolejne kondygnacje połączono przerywaną strzałką w miejscach komunikacji pionowej w postaci schodów. Nieznaczne modyfikacje, w stosunku do analizy *convex spaces*, występują w zakresie oznaczeń komunikacji pionowej poprzez oznaczenie schodów i uwzględnienie wind, połączonych w grafie przerywaną linią⁴⁵¹. Tak zbudowany graf pokazuje w sposób czytelny połączenia

⁴⁴⁹ G. Matthews, *op. cit.*, s. 22.

⁴⁵⁰ Zgodnie z analizą *convex spaces* za taką uznaje się przestrzeń, której dowolne dwa punkty mogą zostać połączone prostą linią odzwierciedlającą linię wzroku i ruchu, i jednocześnie linia ta pozostaje w analizowanej przestrzeni. Należy przy tym przyjąć dopasowanie wynikające z gabarytów człowieka. Oznacza to, że pomieszczenie o rzucie w kształcie litery „L” składa się z dwóch przestrzeni wypukłych, ponieważ nie jest ono połączone ani wizualnie, ani pod względem ruchu. *Vide*: B. Hillier, J. Hanson, *op. cit.*; M.J. Dawes, M.J. Ostwald, *The mathematics of the modernist villa: Architectural analysis using space syntax and isovists*, Birkhäuser – Springer, Cham 2018.

⁴⁵¹ Na grafach dodatkowo oznaczono windy, jednak w sposób nie wpływający na głębokość przestrzenną (*spatial depth*), czyli w uproszczeniu pomijając je w wyznaczeniu najkrótszej drogi prowadzącej do danej przestrzeni. W przypadku schodów uznano, że mogą być one wpisane w sąsiednią przestrzeń, o ile są one z nią połączone. Biegi schodowe wraz z przylegającymi spocznikami przyjęto za wspólną przestrzeń, jeśli są

pomiędzy pomieszczeniami, a przez to agreguje możliwe sposoby poruszania się przez zwiedzającego w obiekcie. Możliwości przejścia przez obiekt wynikają z przyjętych rozwiązań projektowych. Przypomina to przywoływane przez badaczy pojęcie skryptu i scenariusza, jednak te potencjalne sposoby przejścia, doświadczania przestrzeni i występujących w niej zdarzeń, stanowią analogię do fabuły⁴⁵². Dodatkowo, w przypadku prezentowanych grafów, zdecydowano się na wyszczególnienie kolorem niebieskim stref wystawy, jako najważniejszych przestrzeni muzeum.

Grafy dla wybranych muzeów pokazują znaczne zróżnicowanie możliwości ruchu w obiektach muzealnych. Związane jest to z występującym następstwem przestrzeni, niezależnie od ich gabarytów. Na grafie zbudowanym dla Muzeum Soulagesa w Rodez widać (Il. 178), że w obiekcie wyodrębniają się 3 główne strefy dostępne dla gości muzeum: strefa wejściowa wraz z gastronomią, strefa wystaw oraz strefa sal warsztatowych. Obiekt posiada przestronne foyer ze sklepem oraz audytorium, które jest połączone poprzez korytarz z rozbudowaną częścią gastronomiczną. Restauracja w muzeum, która składa się z kilku przestrzeni, może również funkcjonować samodzielnie ze względu na własną strefę wejściową. Połączenia w tej części, przy uwzględnieniu przestrzeni zewnętrznej, tworzą (widoczną na grafie) pętlę – ring (punkty: \otimes , P1, F, K4, K5, R1, P3, P2). Natomiast część przeznaczona na sale warsztatowe jest niejako odseparowana od pozostałych pomieszczeń, posiada bowiem „ślepe zakończenia”, funkcjonując bez połączenia z innymi przestrzeniami muzeum. Natomiast strefa wystawy stanowi serię wielokrotnie połączonych ze sobą przestrzeni. Jedynie jedna z sal przeznaczona na wystawy tymczasowe (oznaczona numerem 0) jest odłączona od pozostałej części, posiadając jeden (ten sam) punkt wejścia i wyjścia. Połączenia pomiędzy pozostałymi salami tworzą liczne pętle⁴⁵³, a cały układ przybiera formę „ryzomorficzną”⁴⁵⁴. Pozwala to na dużą swobodę wyboru ścieżki zwiedzania. Za rozwiązaniem architektonicznym podąża wystawa muzealna i organizacja

połączone wizualnie i pod względem ruchu, innymi słowy nie następuje na nich zmiana kierunku ruchu. W taki sposób w swojej pracy schody uwzględniają Oswald i Dawes. *Vide*: M.J. Dawes, M.J. Ostwald, *The mathematics ...*, *op. cit.*

⁴⁵² Przez to grafy mogą stanowić ilustrację warstwy fabuły (fabularnej) tekstów narracyjnych. Nie jest to przypadek odosobniony, ponieważ w badaniach nad narracjami ich fabuła najczęściej jest ilustrowana w postaci rozmaitych wykresów.

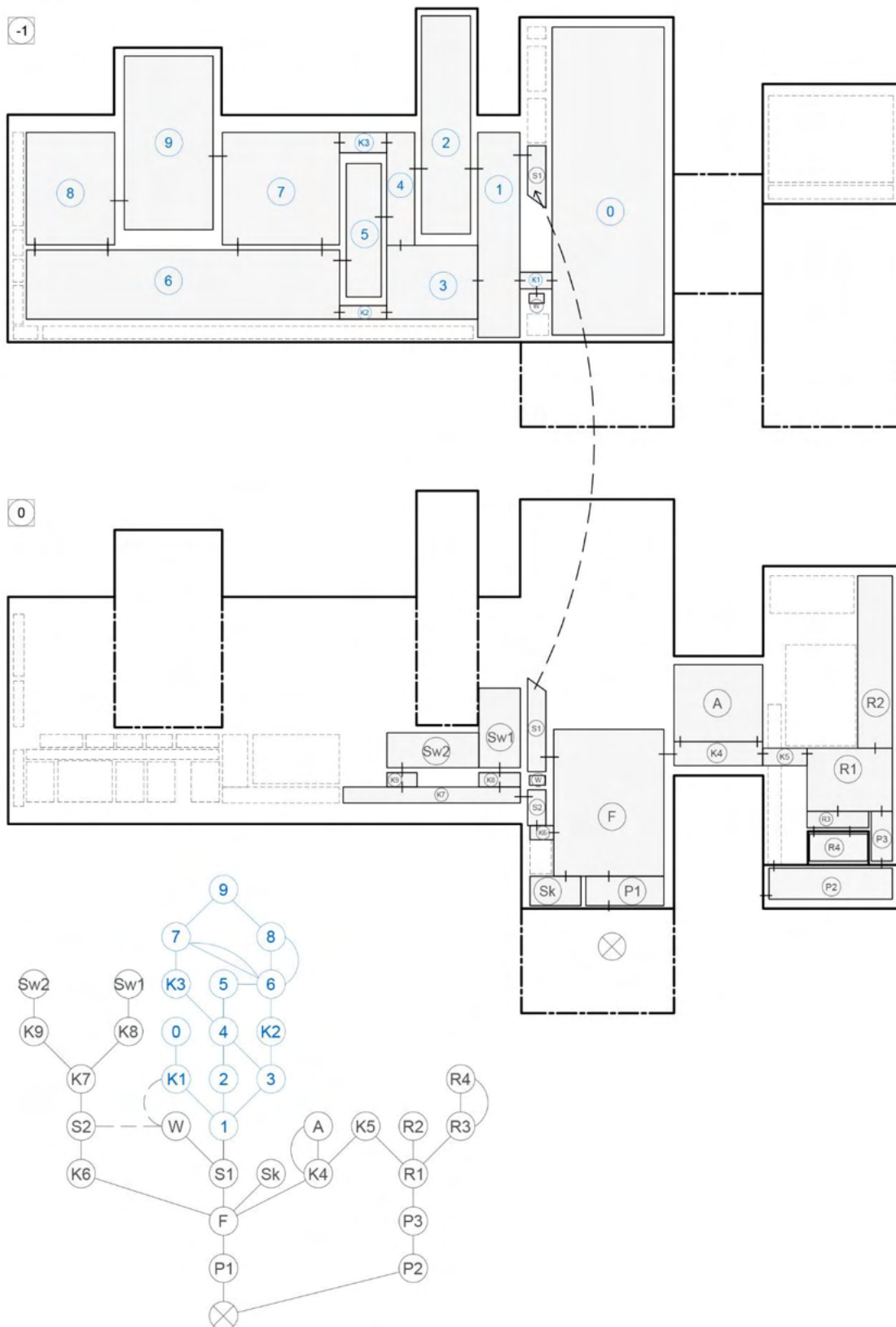
⁴⁵³ Oznacza to, że zwiedzający ma możliwość przejścia przez wybrane punkty grafu i powrotu do określonego punktu początkowego.

⁴⁵⁴ Od ang. *rhizomorphous* (pochodzące od *rhiz* – korzeń), czyli mający kształt korzeni, czy też struktury charakterystycznej dla ryzomorfów. Termin ten funkcjonuje w literaturze dotyczącej *space syntax* i dotyczy układów wielokrotnie połączonych przestrzeni, gdzie występują liczne, przecinające się pętle.

prezentowanych dzieł sztuki, która nie ma charakteru ściśle chronologicznego, jednak wyszczególnia wczesny okres twórczości (przestrzeń nr 3), czy etap związany z projektami witraży dla romańskiego opactwa Conques (przestrzeń nr 2, opisana również w podrozdziale 4.6.). Zwiedzający doświadcza wydzielonego wnętrza, co pozwala na wyodrębnienie wybranego tematu z twórczości artysty.

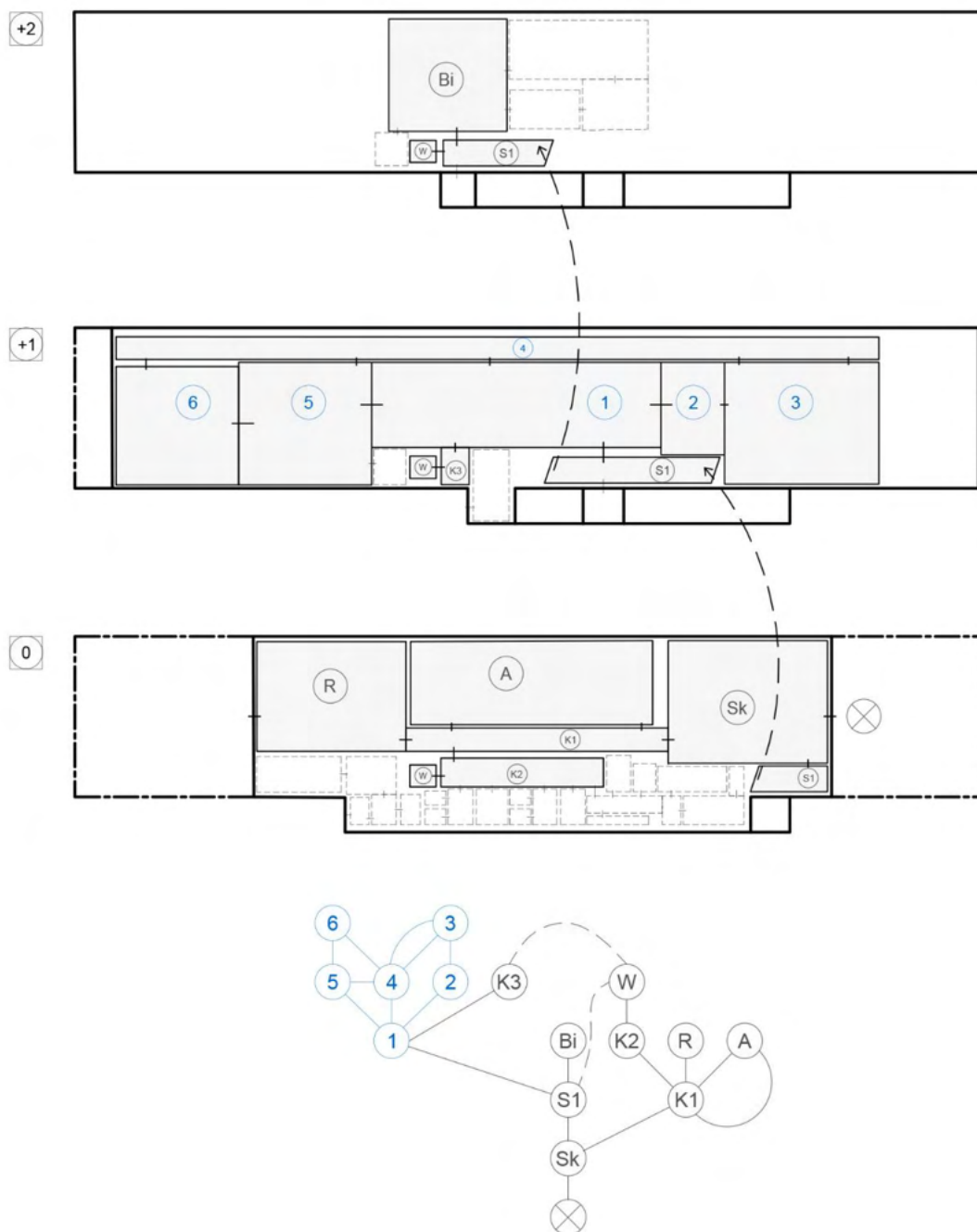
Tabela 3. Wybrane punkty grafu Muzeum Soulagesa.

Punkt grafu	Funkcja zdarzenia na poziomie fabuły – – zdarzenie wraz z charakteryzacją
<i>SI</i>	śluza psychologiczna, przygotowanie do obcowania ze sztuką artysty – – przejście schodami i eliminacja bodźców
<i>1</i>	rozpoznanie kontekstu lokalizacji w świetle życia autora – – obserwacja rodzinnej miejscowości artysty i odczytanie informacji o architekturze obiektu i życiu artysty (wstęp wystawy)
<i>2</i>	wydzielenie tematu w twórczości artysty – – doświadczenie wydzielonego wnętrza, wrażenie przestrzeni sakralnej, etap twórczości artystycznej (witraże dla opactwa w Conques)
<i>5, 9</i>	wydzielenie tematu w twórczości artysty – – doświadczenie wydzielonych wnętrz o zmiennych parametrach, kolorystyce i detalu, możliwość wyboru drogi zwiedzania poprzez wielokrotne połączenia przestrzeni



II. 178. Muzeum Soulagesa – schemat podziału przestrzeni i graf ilustrujący warstwę fabuły, kolorem oznaczono strefę wystawy. Opracowanie własne

Oznaczenia ułatwiające orientację: P - przedsionek, F - foyer, Sk - sklep muzealny, W - winda, R - restauracja, S - schody, A - audytorium, Sw - sala warsztatowa, K - przestrzenie głównie o charakterze komunikacyjnym; cyframi arabskimi oznaczono główne przestrzenie wystawowe.



Il. 179. Muzeum Pettera Dassa – schemat podziału przestrzeni i graf ilustrujący warstwę fabuły, kolorem oznaczono strefę wystawy. Opracowanie własne
 Oznaczenia ułatwiające orientację: Sk - sklep muzealny, W - winda, R - kawiarnia, Bi - biblioteka, S - schody, A - audytorium, Sz - szatnia, K - przestrzenie głównie o charakterze komunikacyjnym; cyframi arabskimi oznaczono główne przestrzenie wystawowe.

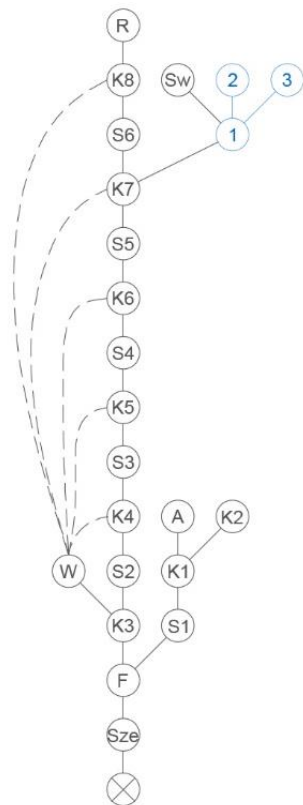
Tabela 4. Wybrane punkty grafu Muzeum Pettera Dassa.

Punkt grafu	Funkcja zdarzenia na poziomie fabuły – – zdarzenie wraz z charakteryzacją
⊗	rozpoznanie kontekstu lokalizacji w świetle życia autora – – przejście obok historycznej zabudowy z kościołem, dawne miejsce życia autora
3	reminiscencja / powrót już widzianych przestrzeni (kontekstu lokalizacji w świetle życia autora) – – obserwacja z nowego punktu już widzianej przestrzeni zewnętrznej z kościołem i refleksja związana z powiązaniem tematu wystawy
4	rozpoznanie kontekstu lokalizacji w świetle życia i twórczości autora – – poruszanie się wzdłuż osi kompozycyjnej założenia między kościołem i krajobrazem, możliwość swobodnego wyboru kolejnego punktu, a przez to tematu z wystawy ze względu na wysoki stopień integracji
6	rozpoznanie kontekstu lokalizacji w świetle twórczości autora – – obserwacja krajobrazu, wiodącego tematu twórczości artysty (jedność architektury, wystawy i podejmowanego tematu)

Pewne podobieństwa do Muzeum Soulagesa, dostrzegalne w opracowanym grafie (Il. 179), wykazuje Muzeum Pettera Dassa, a to ze względu na umieszczenie sali audytoryjnej połączonej z poprzedzającą ją strefą wejściową⁴⁵⁵, w tym wypadku również ze sklepem muzealnym. Ta część grafu ma raczej formę zbliżoną do drzewiastej, z przestrzeniami łączącymi się poprzez jeden wspólny układ komunikacyjny. Natomiast przestrzeń wystaw jest silnie zintegrowana i występują w niej wielokrotne połączenia, co pozostawia dużą swobodę wyboru drogi zwiedzania. Jest to istotne, ponieważ w przypadku Muzeum Pettera Dassa wystawa nie ma charakteru chronologicznego, a czysto tematyczny. Na jej początku otrzymujemy ogólny zarys informacji na temat poety, by później zgłębiać kolejne wątki dotyczące: twórczości religijnej, utworów o charakterze świeckim (w tym opisów rodzimych krajobrazów), następnie umiejscowienia życia Dassa w realiach społeczno-ekonomicznych epoki, a także zmian w relacji kościół – państwo. Pozwala to na swobodne poruszanie się pomiędzy tematami, ponieważ połączenia między przestrzeniami tworzą pętle. Najbardziej zintegrowana jest przestrzeń nr 4, gdzie poruszana jest tematyka twórczości religijnej. Przestrzeń ta z obu stron jest zamknięta przeszkleniami wspólnymi również dla części 3 (temat kościół – państwo) i 6 (twórczość świecka). W przestrzeni nr 4 następuje przejście zwiedzających zgodne z osią kompozycyjną całego założenia (opisaną w podrozdziale 4.3.), łączącą widok na krajobraz Helgeland oraz zabytkowy kościół, co na poziomie funkcji zdarzeń wiąże się z rozpoznaniem kontekstu lokalizacji, powrotem do już widzianych przestrzeni i obserwacji ich z nowego punktu.

⁴⁵⁵ Inaczej niż w obiekcie muzeum Knuta Hamsuna, gdzie audytorium zależnie od potrzeb może być dostępne również z zewnątrz przez drugą przestrzeń wejściową.

Należy jednak zauważyć, że wśród zbioru analizowanych obiektów występuje znaczne zróżnicowanie ścieżek zwiedzania, co zostało zilustrowane poprzez grafy. Wpływa to na indywidualne doświadczanie przestrzeni muzealnej i takąż narrację. W przypadku części muzeów ścieżka zwiedzania jest narzucona i przebiega zgodnie z wyznaczonym kierunkiem, co ma miejsce w Muzeum Yayoi Kusamy, Muzeum Hergégo, czy Kolekcji Nakamura Keith Haring. W obiektach tych dominuje ciągle następstwo jednokrotnie połączonych przestrzeni, zlokalizowanych na kolejnych kondygnacjach muzeum. Kolejnym odmiennym przykładem jest Cricoteka, gdzie występują właściwie tylko dwie główne przestrzenie wystawowe połączone strefą nr 1 (Il. 180), która w głównej mierze pełni rolę komunikacyjną, wzbogaconą o informacje o wystawie i samym Tadeuszu Kantorze. Część ekspozycyjna jest właściwie zredukowana do dwóch *open space*'ów, z których jeden jest zazwyczaj przeznaczony na wystawy czasowe, w tym innych artystów odnoszących się do twórczości Kantora. W tych jednorodnych przestrzeniach swobodnie rozlokowane są dzieła sztuki. Jednak istotna, w układzie Cricoteki i dla występującego w niej ruchu zwiedzających, jest rozbudowana strefa wejściowa, przyjmująca formę tzw. „śluzy psychologicznej”, co pokazano na grafie (Il. 180).



Il. 180. Graf ilustrujący warstwę fabuły Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w Krakowie. Opracowanie własne

Oznaczenia: Sze - schody zewnętrzne, F - foyer, W - winda, K - komunikacja, S - schody, A - sala teatralna, R - kawiarnia, Sw - sala warsztatowa; cyframi arabskimi oznaczono główne przestrzenie wystawowe.

Tabela 5. Wybrane punkty grafu Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka.

Punkt grafu	Funkcja zdarzenia na poziomie fabuły – – zdarzenie wraz z charakteryzacją
⊗	rozpoznanie formy obiektu w świetle twórczości autora, ukształtowanej zgodnie z zasadą twórczości – – podążanie w kierunku wejścia i obserwacja formy kształtowanej jak ambaż
punkty od <i>Sze</i> do <i>K7</i>	śluza psychologiczna, przygotowanie do obcowania ze sztuką artysty – – przejście przez serię przestrzeni
<i>I</i>	reminiscencja / powrót zewnętrznej formy architektonicznej obiektu – – przejście w przestrzeń wstępną wystawy, obecność detalu w postaci okładziny ściennej, takiej jak w elewacji budynku
od 2 do 3	rozpoznanie analogii do twórczości – – obcowanie ze sztuką artysty, np. ambażami

Wcześniej jednak należy przeanalizować znaczenie „śluz psychologicznej” dla samych muzeów. Termin ten rozpropagowali Andrzej Kiciński⁴⁵⁶ oraz Piotr Pawłowski⁴⁵⁷, ale pojawił się on po raz pierwszy w publikacji Zdzisława Żygulskiego jun.⁴⁵⁸. Można go określić jako przestrzeń pomiędzy częścią ekspozycyjną budynku muzealnego, a otoczeniem zewnętrznym. Pozwala ona na przygotowanie się do wejścia w strefę wystawy. Pełni ona bardzo ważną rolę w procesie percepcji, co Pawłowski podsumowuje prezentując schemat⁴⁵⁹, w którego centrum znajduje się obiekt muzealny (eksponat) otoczony kolejnymi typami przestrzeni, takimi jak: ekspozycyjno-muzealna, następnie śluza psychologiczna i ostatecznie otoczenie zewnętrzne w stosunku do obiektu architektonicznego. Sama śluza psychologiczna może zostać ukształtowana rozmaicie. Mogą się na nią składać elementy zewnętrzne, na przykład ukształtowanie terenu, jak i obiekty architektoniczne oraz plastyczne (m.in. place ze znajdującymi się na nich dziełami sztuki, zapowiadające to, czego można doświadczyć na wystawie)⁴⁶⁰, a także składowe przestrzeni wewnętrznej obiektu architektonicznego. Nadmienić warto, że w literaturze angielskojęzycznej funkcjonuje pokrewny do „śluz psychologicznej” termin, *threshold*⁴⁶¹ (dosł. próg), oznaczający przestrzeń progową – strefę wejściową, która jest kluczowa dla doświadczenia muzealnego. Jest on jednocześnie znacznie szerszy, bowiem uwzględnia wielofunkcyjność przestrzeni wejściowych, w tym również ich komercyjny charakter. Idea progu, jako przestrzeni należącej zarówno do strefy wewnętrznej i zewnętrznej, była także propagowana w latach 50-tych i 60-tych przez

⁴⁵⁶ A. Kiciński, *op. cit.*, s. 67.

⁴⁵⁷ P. Pawłowski, *op. cit.*

⁴⁵⁸ Z. Żygulski jun., *Muzea ...*, *op. cit.*, s. 153.

⁴⁵⁹ P. Pawłowski, *op. cit.*, s. 12.

⁴⁶⁰ Pewnym wariantem takiego rozwiązania jest plac obok Centrum Georges Pompidou (proj. R. Piano i R. Rogres) z Fontanną Strawińskiego (autorstwa Jeana Tinguely’ego i Niki de Saint Phalle).

⁴⁶¹ R. Parry, R. Page, A. Mosele., *op. cit.*

holenderskiego architekta Aldo van Eycka, który postulował potrzebę jej rozbudowy, w zastępstwie cienkiej „linii granicznej”⁴⁶². Taka przestrzeń pełni bardzo ważną rolę w muzeach, zwłaszcza muzeach biograficznych, będąc kolejnym elementem o potencjale narracyjnym.

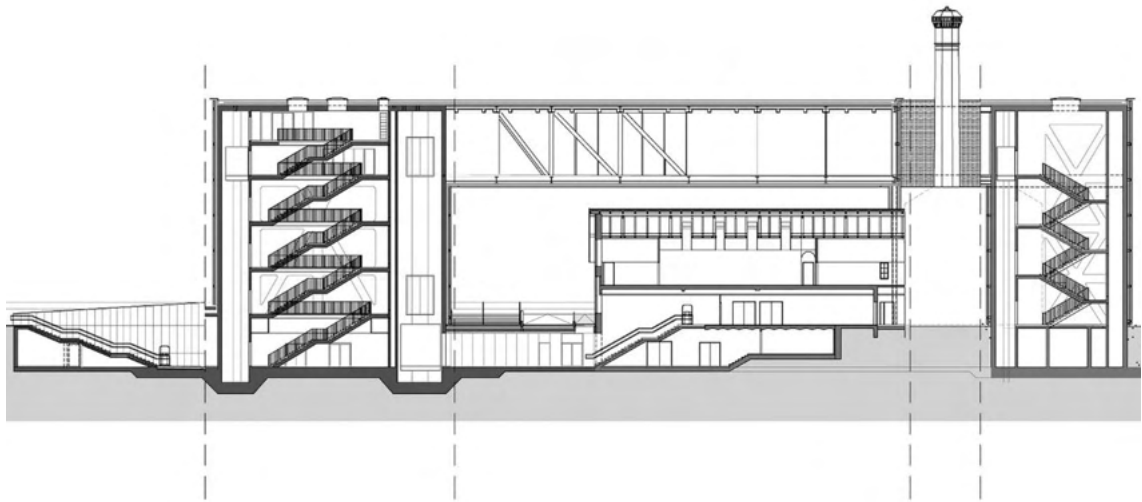
Jak już stwierdzono, istotnym przykładem rozwiązania strefy wejściowej w muzeum monograficznym jest Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w Krakowie. Pokazuje ona nie tylko znaczenie wizualnych bodźców, ale wskazuje także na rolę ruchu w budowaniu przestrzeni służy psychologicznej. Modelowe przejście rozpoczyna się już w strefie zewnętrznej, gdzie następuje rozpoznanie formy obiektu ukształtowanej zgodnie z zasadami twórczości artysty, wraz z zejściem schodami, które prowadzą zwiedzających do podziemi⁴⁶³. Tam właśnie umieszczono hol z kasą i szatniami. Następnie, już wewnątrz budynku, zwiedzający przemieszcza się na wyższe poziomy do strefy ekspozycyjnej lub teatralnej. Może on skorzystać z windy lub schodów⁴⁶⁴, które stanowią dalszy etap tej pięciopoziomowej drogi (na grafie to kolejne punkty od K3 do K7), gdzie na wysokości odpowiadającej czwartemu piętru znajduje się przestrzeń ekspozycji. Przejście klatką schodową stanowi w tym przypadku przygotowanie do wejścia na wystawę, daje możliwość wyciszenia i powolnego wyłączenia się z otoczenia. Po drodze widzimy żelbetową konstrukcję obiektu. Ażurowe panele rozmywają obraz świata zewnętrznego, powoli eliminując bodźce. Detal ten pojawia się również na początku przestrzeni wystawowej, ustępując następnie miejsca wnętrzom w typie *black box*, wywiedzionym z praktyk teatralnych. Tak zaprogramowane przejście ma wpływ na narrację lub też narracyjność obiektu, narzucając konkretne zachowania. Zagadnienie ruchu i komunikacji w obiekcie podlegało studium na etapie projektowym Cricoteki, a finalnie przyjęte rozwiązanie, wypełniające założenia służy psychologicznej, jest wynikiem wcześniejszych fascynacji autorów przestrzeniami progowymi⁴⁶⁵.

⁴⁶² J.-K. Lenartowicz, *Słownik psychologii architektury*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2010, s. 92.

⁴⁶³ To przejście może zostać zaburzone poprzez wykorzystanie wyjścia ewakuacyjnego, prowadzącego bezpośrednio do klatki schodowej.

⁴⁶⁴ Należy zauważyć, że stosowanie schodów jako ważnego elementu struktury może wiązać się z rozbieżnością doświadczenia ze względu na zróżnicowany stopień sprawności fizycznej użytkowników.

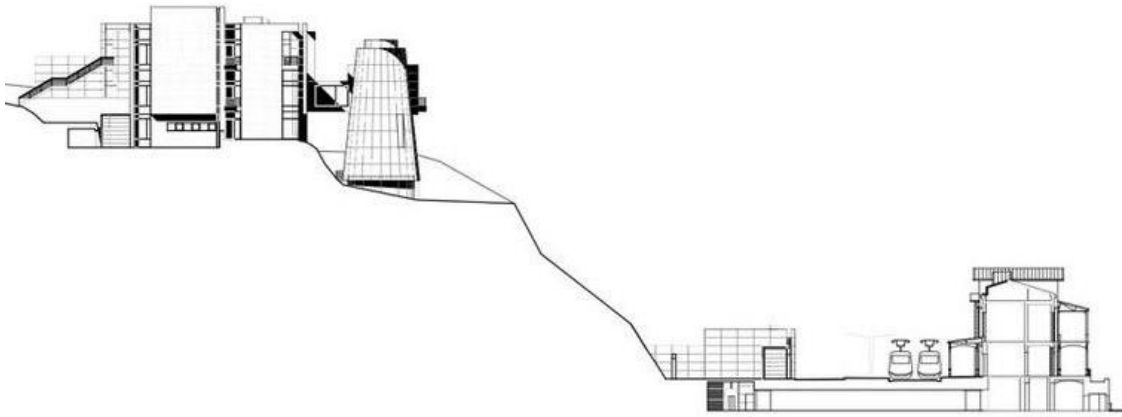
⁴⁶⁵ Świadczy o tym referat współautora obiektu – Stanisława Deńko, przygotowany wiele lat wcześniej, a dotyczący zagadnienia przestrzeni progowych. *Vide*: S. Deńko, K. Lenartowicz, *O przestrzeni progowej jako przestrzeni kontaktów w urbanistyce i architekturze*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych PAN w Krakowie” 1975, t. XVIII, cz. 1, s. 265–266.



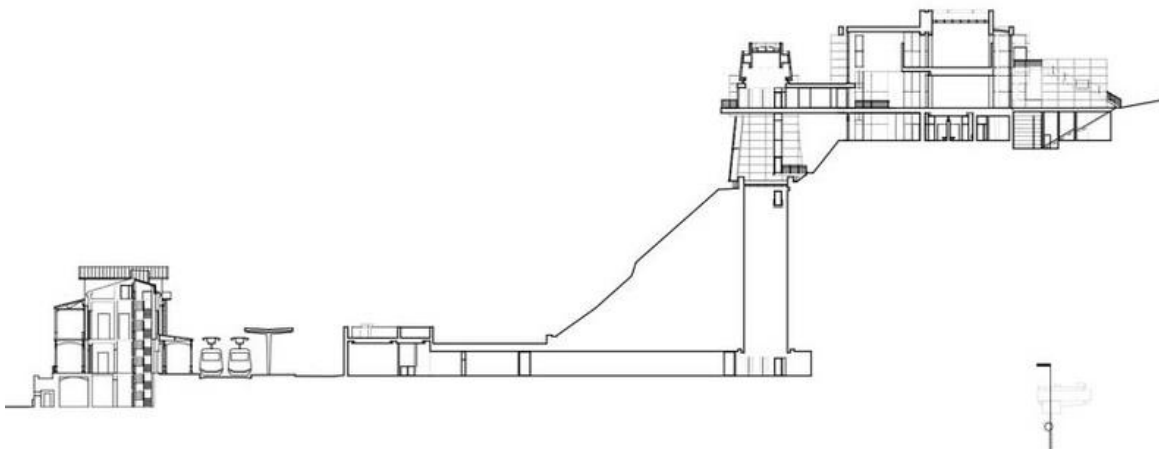
Il. 181. Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w Krakowie, przekrój (z lewej klatka schodowa prowadząca do przestrzeni wystaw). Źródło: internet

Przejście do strefy wystawy, odpowiadający mu czas oraz złożoność ruchu, dają możliwość przygotowania się do odbioru ekspozycji i eliminacji innych bodźców. Takie rozwiązania występują w wielu muzeach biograficznych i są realizowane w różnym zakresie. Może to być wąski przeszklony korytarz zlokalizowany na reliktach mostu, jak w przypadku Felix Nussbaum House (proj. D. Libeskind, 1998/2011) czy zejście schodami w opisywanym w tym podrozdziale Muzeum Soulagesa oraz w Muzeum H. C. Andersens hus (proj. K. Kuma, 2021 r.). Bardziej rozwiniętego przykładu dostarcza obiekt poświęcony Hansowi (Jeanowi) Arpowi w Rolandseck z 2007 r. (Arp Museum Bahnhof Rolandseck), którego strefa wejściowa znajduje się w budynku zabytkowego dworca. Dalej następuje przejście podziemnymi tunelami i przejazd windą, zakończony przejściem przez kładkę prowadzącą do właściwego muzeum. Całość założenia, wraz z podziemnymi tunelami, zaprojektował amerykański architekt Richard Meier⁴⁶⁶.

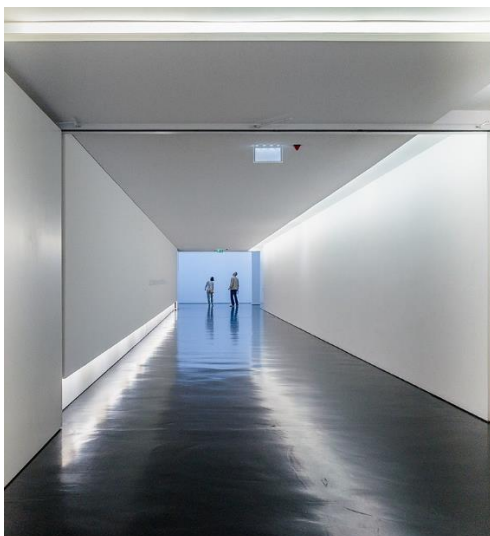
⁴⁶⁶ Budynek muzeum otwiera się poprzez liczne przeszklenia na górskie otoczenie, a biała forma architektoniczna obiektu jest wierna ideom R. Meiera. Natomiast droga do przestrzeni wystawy jest dla niego formą promenady architektonicznej.



Il. 182. Muzeum Arpa (Arp Museum Bahnhof Rolandseck) w Rolandseck, przekrój (z prawej strony widoczny budynek dworca oraz pierwszy tunel (poniżej torowiska) prowadzący do muzeum). Źródło: internet



Il. 183. Muzeum Arpa, przekrój (w części środkowej widoczny drugi tunel oraz szyb windowy prowadzący do muzeum). Źródło: internet



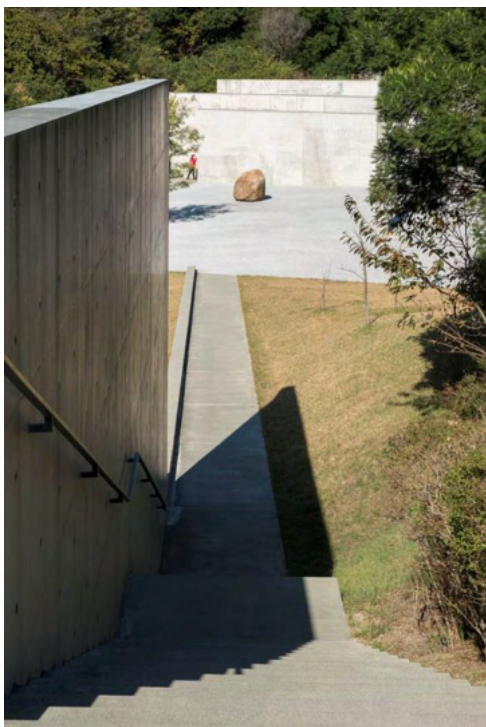
Il. 184. Muzeum Arpa, wewnątrz pierwszego tunelu. Źródło: internet



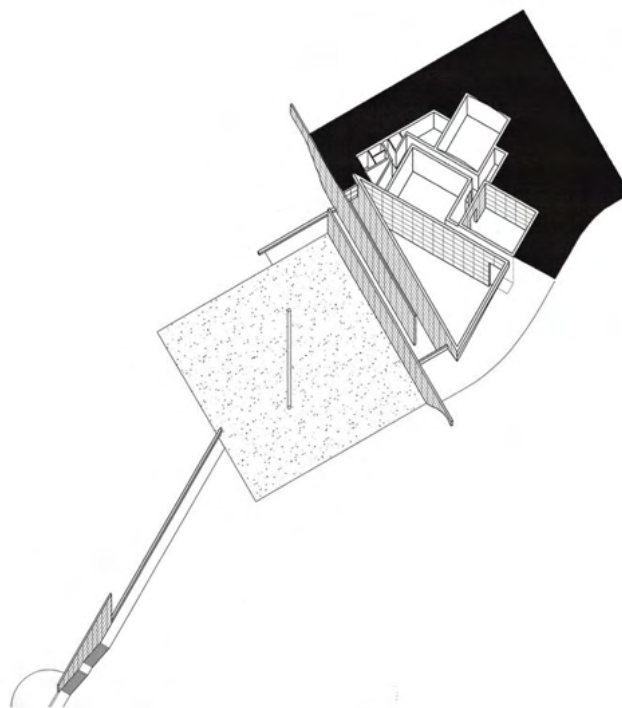
Il. 185. Muzeum Arpa, wewnątrz drugiego tunelu. Źródło: internet

Innym interesującym przykładem tworzenia wyznaczonej drogi przejścia prowadzącej do przestrzeni muzealnej jest Muzeum Lee Ufana (Lee Ufan Museum), poświęcone Lee Ufanowi (ur. 1936) – malarzowi i rzeźbiarzowi tworzącemu w nurcie minimalizmu. Obiekt powstał według projektu Tadao Ando w 2010 r. (we współpracy z Ufanem) w miejscowości Kagawa na japońskiej wyspie Noashima i funkcjonuje w ramach Benesse Art Site Noashima. Muzeum składa się z trzech podziemnych sal wystawowych, trójkątnego w planie dziedzińca, zewnętrznego korytarza prowadzącego pomiędzy żelbetowymi ścianami – charakterystycznymi dla twórczości T. Ando, oraz zewnętrznej przestrzeni, w której na tle krajobrazu prezentowane są rzeźby artysty. Postarano się w nim o zatarcie granicy pomiędzy otoczeniem a architekturą poprzez ukrycie pod warstwą roślinności części pomieszczeń. Najważniejsze z punktu widzenia narracyjności jest przejście do obiektu od strefy parkingu. Rozpoczynają je schody prowadzące wzdłuż żelbetowej ściany, następnie prosto wykreślona ścieżka, z której roztacza się widok na krajobrazowe otoczenie z umieszczonymi tam pracami artysty. Do części ekspozycyjnej prowadzi korytarz o żelbetowych monolitycznych ścianach, służący przejściu w ciszy (przygotowaniu do wejścia w strefę wystawy)⁴⁶⁷. Co warto podkreślić obiekt ten powstał we współpracy pomiędzy architektem i artystą, który wywarł wpływ na charakter upamiętniającej go przestrzeni. Inne przykłady podobnych działań to opisywane już Muzeum Agama i Muzeum Yayoi Kusamy. Sięgając zaś do historii przywołać należy muzea poświęcone Vincenzo Veli i Gustave'owi Moreau. W tym kontekście uwagę zwraca, że współczesne obiekty powstające przy współdziałaniu artystów porzucają nawiązania do pracowni. Ważniejszy w nich staje się sposób prezentacji dzieł w powiązaniu z organizacją ścieżki zwiedzania, fundamentalnie istotnej dla narracji.

⁴⁶⁷ Korytarz składa się z dwóch przestrzeni wypukłych (*convex spaces*), następuje w nim zmiana kierunku ruchu.



Il. 186. Muzeum Lee Ufana (Lee Ufan Museum), Noashima. Źródło: internet



Il. 187. Muzeum Lee Ufana, Noashima, aksonometria (wejście na teren muzeum, schody lewy dolny róg ilustracji). Źródło: internet

4.9. Podsumowanie – elementy narracyjne i ich znaczenie dla teorii narracji

Przedstawione w pracy przykłady współcześnie powstających muzeów biograficznych wskazują jasno na znaczenie narracji dla ich architektury. Uwidocznione jest to zwłaszcza w przykładach kolejnych siedzib instytucji muzealnych, których celem było uzyskanie architektury odpowiedniej do prezentacji *oeuvre* artysty, jak w przypadku muzeów Slavadora Dalego w St. Petersburgu oraz Muncha w Oslo. Czytelnie zamiar ten ilustruje także Centrum Sztuki Burchfield Penney, a to ze względu na późniejsze zmiany polegające na wprowadzeniu zewnętrznych detali nawiązujących do prac artysty. Jest to jeden z przykładów rozwiązań architektonicznych wnoszących walor narracyjny. To właśnie dzięki takim elementom, architektura muzeów biograficznych staje się nośnikiem narracji lub stwarza warunki do wytworzenia się narracji jako konstruktów mentalnego – poznawczego, co jest związane z tendencją przyjmowania za narrację bazową życia i twórczości prezentowanej jednostki, stanowiących podstawę dla opowiadanej historii.

Jak przedstawiono w kolejnych częściach tego rozdziału, stosowane we współczesnych muzeach biograficznych rozwiązania architektoniczne, będące elementami

narracyjnymi, tworzą zróżnicowany zbiór. Charakterystyczny jest kontekst lokalizacji i łączności z miejscem, związanym wprost z życiem artysty (Muzeum Knuta Hamsuna), np. poprzez dostarczone zwiedzającym możliwości kontemplowania widoków, które były mu bliskie (podrozdział 4.3). Rolę narracyjną może przyjmować również forma architektoniczna muzeum, odwołująca się do życia twórcy (np. Muzeum Felixa Nussbauma) lub detal w postaci reprodukcji sygnatury – podpisu (np. Pawilon Józefa Czapskiego). Można powiedzieć, że detal ten to rodzaj *pars pro toto* (część za całość) lub szerzej synekdochy, w której podpis artysty zastępuje jego wizerunek. Występuje on wyjątkowo licznie w muzeach biograficznych (podrozdział 4.4). Forma obiektu lub jej detal architektoniczny mogą również reprodukować fragmenty prac (Muzeum Hergégo, Muzeum Sztuki Xu Weia), a także uwzględniać zasady kompozycyjne stosowane przez danego artystę (np. Cricoteka). Istotnym aspektem jest także wywoływanie u zwiedzających, dzięki stosowanym w muzeum rozwiązaniom architektonicznym, odczuć podobnych do tych, jakie towarzyszyły bohaterom z utworów autora (Muzeum H. C. Andersena). W ten sposób forma obiektu odnosi się do spuścizny artystycznej (podrozdział 4.5). Elementy narracyjne odnajdziemy także we wnętrzach obiektu. Będą one polegały na zabiegach fokalizacyjnych (np. Muzeum Hergégo), w celu tworzenia indywidualnych wnętrz do ekspozycji wybranych dzieł, lub poprzez zespolenie elementów twórczości ze strukturą obiektu (np. Muzeum Agama, Muzeum Violety Parry). Kwestia ta jest powiązana z organizacją samych wystaw, ich tematycznym bądź chronologicznym charakterem, choć – jak zauważono – dominujące są tematyczne sposoby organizowania wystaw w muzeach biograficznych (podrozdział 4.6). Odnosząc się do programu muzeów biograficznych należy zauważyć, że jest on obecnie znacznie bogatszy niż w przeszłości. Spójne doświadczenie narracyjne jest budowane w nich nie tylko przez strefę wystaw, ale również pozostałe przestrzenie, np. służące jako miejsca spotkań. Wyróżniają się także próby odtworzenia studiów – pracowni artysty (rozdział 4.7). Znaczenie dla narracji ma również ruch zwiedzających w obiekcie, związany z narzuceniem lub wyborem ścieżki zwiedzania (np. Muzeum Soulagesa), z charakterystycznym rozwiązaniem w postaci tzw. „służby psychologicznej” (np. Cricoteka), przygotowującej do kontaktu ze sztuką artysty (rozdział 4.8).

W części opisywanych obiektów występują pojedyncze rozwiązania o potencjale narracyjnym, natomiast w innych całe ich bogactwo, co może wpływać na postrzeganie obiektu jako silnie narracyjnego. Warto zauważyć, że na potrzebę tworzenia narracji

w muzeach biograficznych wskazują sami autorzy projektów. Dotyczy to, m.in. Christiana de Portzamparca w przypadku Muzeum Hergégo, czy Kengo Kuma i Yuki Ikeguchi odwzorowujących w architekturze obiektu elementy baśni w Muzeum H. C. Andersena. Uwagę zwraca, iż autorzy projektów muzeów reprezentują różne podejścia, które można uszeregować, rozpoczynając od specyficznego naśladowania charakteru twórczości i życia artysty (np. Muzeum Hergégo), a kończąc na jego interpretowaniu (np. Centrum Paula Klee, Centrum Lena Lye). Przyczyną tych działań może być także chęć zastosowania indywidualnych rozwiązań dla konkretnego muzeum, co w pewien sposób wiąże się ze ścieżką wyznaczoną przez tzw. architekturę ikoniczną.

Prezentowane w rozdziale rozwiązania mogą być postrzegane jako zbiór wzorców i znaleźć zastosowanie w przyszłych realizacjach muzeów biograficznych. Mogą stanowić inspirację, wskazując na znaczenie narracji i sposoby jej tworzenia. Opisywane elementy narracyjne można usystematyzować według jednej z teorii z zakresu narratologii, a więc analizy autorstwa Mieke Bal⁴⁶⁸. Zakłada ona możliwość wyszczególnienia trzech warstw tekstu narracyjnego, podając za jego przykład budynek, a mianowicie: tekstu, opowieści i fabuły. Należy podkreślić, że podział ten ma charakter analityczny, a warstwy te funkcjonują razem i przenikają się. Proponowane przez autora rozprawy przypisanie rozwiązań występujących w muzeach biograficznych do trzech warstw tekstu narracyjnego prezentuje Tabela 6.

Potencjał narracyjny, w przypadku muzeów biograficznych, mają cechy związane z materialną strukturą obiektu, tworzące warstwę tekstu. W taki sposób należy rozumieć przede wszystkim rozwiązania programowe, zaprezentowane w podrozdziale 4.7, wpływające na szersze doświadczanie obiektu, nie ograniczone wyłącznie do przestrzeni wystawy. Na warstwę tekstu będzie się składało także zróżnicowanie samej przestrzeni wewnętrznej, poprzez jej plan i wysokość, a także strategia kontrastowania cech kolejnych wnętrz (np. Kolekcja Nakamura Keith Haring). Także ich kolorystyka i użyte materiały będą wpływały na tę warstwę, czego przykładem jest choćby sposób prezentowania wybranych dzieł (np. ekspozycja w czarnym wnętrzu obrazu *Krzyk* w Muzeum Muncha). Niezwykle ważnym aspektem dla tekstu narracyjnego są studia artystów, stanowiące wtrącenia w strukturę obiektów. Próbują one odtwarzać inną rzeczywistość, np. poprzez

⁴⁶⁸ M. Bal, *op. cit.*

cechy przestrzenne, będąc przy tym włączonymi w nową strukturę tekstu (np. Studio Brancusiego)⁴⁶⁹.

Kolejna z warstw, czyli opowieść, jest treścią zawartą w symbolach wyrażanych w formach, detalach architektonicznych i powiązaniach przestrzennych (lokalizacyjnych) obiektu. W przypadku muzeów biograficznych są to odwołania do twórczości, ukryte głównie w zabiegach formalnych, które decydują na przykład o formie zewnętrznej obiektu, informującej o tym, komu jest poświęcony (np. Muzeum Salvadora Dalego). Decydują o tym również reprodukcje sygnatur (podpisów) dzieł, a także kształtowanie architektury zgodnie z ideami czy motywami zawartymi w dziełach twórcy (np. Cricoteka, Nakagawa–machi Bato Muzeum Sztuki Hiroshige). Warstwa ta jest najsilniej osadzona w kontekście kulturowym, a jej zrozumienie wynika z wcześniejszej znajomości artysty, jego życia i twórczości. Działania te mogą polegać również na integracji prac żyjącego artysty z architekturą obiektu, jako jej detalu (np. Muzeum Agama). Dla warstwy opowieści będą miały znaczenie także rozwiązania związane z focalizacją, uwzględnienie różnych widoków – perspektyw w obrębie tej samej przestrzeni (np. Muzeum Felixa Nussbauma).

Organizacja ruchu w muzeach biograficznych przedkłada się na kolejną z warstw tekstu narracyjnego, czyli fabułę, co najlepiej ilustrują zaprezentowane grafy. Zapis ten uwypukla możliwe sposoby poruszania się po obiekcie i organizację zdarzeń podczas zwiedzania, co może sprowadzać się do narzuconej ścieżki zwiedzania lub dopuszczać pewien stopień swobody w wyborze dokonywanym przez zwiedzającego (np. Muzeum Pettera Dassa), przy czym sposób lub sposoby przejścia przez obiekt zostają ustalone już na etapie projektowym. Rozwiązaniami występującymi w muzeach biograficznych są także wszelkiego rodzaju przestrzenie o funkcji „służy psychologicznej”, związane zazwyczaj z przygotowaniem zwiedzających do wejścia w przestrzeń wystawy. Jednak dla warstwy fabuły najistotniejsze będą zdarzenia, których funkcja związana jest z podejmowanym w muzeum tematem – życiem i twórczością artysty. Podczas zwiedzania następuje, np. rozpoznanie formy obiektu w świetle dorobku autora (Cricoteka). Sam ruch może też być powiązany z warstwą opowieści. Wynika to z odniesienia do twórczości, np. w Muzeum Hergégo, gdzie zwiedzający odtwarza – w pewnym sensie – wędrówkę bohatera

⁴⁶⁹ Dodać należy, że mogą one oddziaływać również w pewnym stopniu poprzez swoją charakterystykę na poziomie warstwy opowieści. Proponowany podział nie jest w całości rozłączny, trzy warstwy się ze sobą przenikają, ponieważ współtworzą razem całość, która jest dzielona w celu ułatwienia jej opisu. Jak mówi M. Bał jest to oglądanie tego samego materiału, tylko pod innym kątem. *Confer: M. Bał, op. cit., s. 77–78.*

komiksów, co ma performatywny charakter. Pokazuje to, jak opisywane tu warstwy są ze sobą zespolone, jak się przenikają, co wynika także z samego definiowania narracji jako kreowanej, tworzonej, powstającej podczas przejścia przez obiekt na podstawie jego cech związanych z narracyjnością obiektu.

Zidentyfikowane powyżej elementy narracyjne związane z budynkiem muzeum współtworzą narrację, niejednokrotnie postulowaną wprost przez samych architektów, i mogą być tak odczytywane przez zwiedzających, co – z uwzględnieniem teorii Mieke Bal – zostanie poddane całościowej analizie, na przykładzie konkretnego obiektu, w kolejnym rozdziale.

Tabela 6. Przypisanie rozwiązań występujących w muzeach biograficznych do trzech warstw tekstu narracyjnego.

Warstwa	Przypisywane rozwiązania występujące w muzeach biograficznych
Tekst	<ul style="list-style-type: none"> – zróżnicowanie przestrzeni wewnętrznej pod względem jej materialnych cech (zwłaszcza zmienność planu i wysokości wewnątrz), a także zmienność stosowanych materiałów; – występowanie w programie muzeum przestrzeni pozwalających na szersze poznanie jednostki, muzeum nie jest jedynie ograniczone do części wystawowej; – wprowadzenie struktur o całkowicie odmiennej geometrii, złożonych z innych elementów, np. w postaci studia artysty.
Opowieść	<ul style="list-style-type: none"> – możliwe do odczytania odwołania do podejmowanego tematu – życia i twórczości artysty, wynikające z charakteru, klimatu miejsca; – forma obiektu architektonicznego stworzona zgodnie z zasadami kompozycyjnymi stosowanymi przez danego artystę; – forma lub detal architektoniczny odwołujący się do życia artysty, np. fazy życia lub sygnatury (podpisu) jako rodzaj <i>pars pro toto</i>; – detal architektoniczny odwołujący się do motywów i dzieł danego artysty, w tym również integracja sztuki artysty z architekturą, np.: reprodukcje fragmentów dzieł zarówno w formie obrazów, cytatów, form przestrzennych; – rozwiązania związane z focalizacją, uwzględnienie różnych widoków/perspektyw w obrębie tej samej przestrzeni; – powiązania przestrzenne – lokalizacyjne obiektu, występujące otwarcia widokowe oraz łączność z otoczeniem związane są z życiem lub twórczością artysty.
Fabuła	<ul style="list-style-type: none"> – zróżnicowane rozwiązania organizacji potencjalnych zdarzeń, wynikające z ustalonej w procesie projektowym swobody w wyborze możliwej ścieżki przejścia przez obiekt lub jej narzucenia; – występowanie rozwiązań w postaci śluzu psychologicznej, przejście przygotowujące do wejścia w daną przestrzeń, zazwyczaj w przestrzeń wystawy; – występowanie kluczowych zdarzeń w muzeach biograficznych, których funkcje związane są z podejmowanym tematem z życia i twórczości artysty, np. pozwalające na rozpoznanie architektury, kontekstu jej lokalizacji (w świetle życia lub twórczości danego artysty), rozpoznanie analogii do twórczości artysty, rozpoznanie odwołań do jego twórczości.

5. ANALIZA NARRATOLOGICZNA – CENTRUM HAMSUNA

5.1. Wprowadzenie – historia powstania obiektu



Il. 188. Centrum Hamsuna – Muzeum Knuta Hamsuna (Hamsunsenteret), autorstwa S. Holla. Fot. autora, 2022

Centrum Hamsuna (Hamsunsenteret) to muzeum zlokalizowane w norweskiej miejscowości Hamarøy (w części zwanej Presteid). Miejscowość ta położona jest za kołem podbiegunowym, na północy kraju (68° N). Hamarøy związane jest z osobą pisarza Knuta Hamsuna (1859–1952). Obiekt otwarto tu w 2009 r.

Budynek został zaprojektowany przez amerykańskiego architekta Stevena Holla⁴⁷⁰ i oddany do użytku w 150 rocznicę urodzin artysty. Jednak jego historia rozpoczyna się znacznie wcześniej w 1994 r., kiedy to zdecydowano o powstaniu muzeum. Holl otrzymał bezpośrednie zamówienie podczas szczytu swojej popularności w Skandynawii związanej z wygranym konkursem na Muzeum Sztuki Nowoczesnej Kiasma w Helsinkach (proj. 1992, konkurs 1993, otwarcie 1998 r.). Pierwsze pomysły muzeum Hamsuna pojawiły się w 1994 r., a koncepcje dla obiektu zostały zaproponowane w 1996 r. Nie spotkały się one jednak ze zrozumieniem części lokalnej społeczności, a inwestycję oprotestowywano zarówno ze względów architektonicznych, finansowych i politycznych, jak i z powodu kontrowersji wzbudzanych samą osobą Hamsuna. Koncepcja obiektu zaczęła jednak „żyć

⁴⁷⁰ Co warto zauważyć, sam Holl ze względu na swoich przodków ma norweskie pochodzenie.

własnym życiem”, ponieważ pojawiała się ona często w publikacjach i dyskusjach, którym towarzyszyły prezentacje szkiców, rysunków i makiety. Dodać należy, że projekt ten otrzymał w 1997 r. nagrodę Progressive Architecture Award, a jego model został w 1996 r. zakupiony przez nowojorskie Museum of Modern Art (MoMA).

Po wprowadzeniu nieznacznych zmian, koncepcja Holla została ostatecznie zaakceptowana w 1997 r. Podjęto m.in. decyzję o powiększeniu muzeum o strefę audytoryjną, służącą do organizacji seminariów literackich, a także spotkań okolicznych mieszkańców. W 1997 r. określono też finalną lokalizację muzeum w Presteid, w sąsiedztwie pozostałości po dawnej plebani wuja Hamsuna, w której przez pewien czas mieszkał sam artysta. Następnie projekt przebył długą drogę w walce o uzyskanie finansowania. Muzeum, jako instytucja, samo rozpoczęło poszukiwanie środków dla swojej siedziby, które udało się finalnie zakończyć w 2007 r. W następnym roku rozpoczęto prace budowlane, a w 2009 r. nastąpiło otwarcie obiektu, który dopiero z czasem wypełniła wystawa. Uznano bowiem, że celebrowanie samej architektury jest wystarczającą dla budowania pamięci o pisarzu.

Obecnie celem muzeum jest prezentowanie i dokumentowanie dorobku pisarza, zdobywcy literackiej Nagrody Nobla za 1920 r. za książkę *Błogosławieństwo Ziemi* (*Markens Grøde*), opowiadającą o trudzie pracy na roli i krajobrazie Norwegii. Oprócz niej do najbardziej znanych dzieł autora należy powieść *Głód* (*Sult*), w której zawarł wątki autobiograficzne, odnosząc się do swoich trudnych dziennikarskich początków. To dzięki niej Hamsun jest uznawany za prekursora modernizmu oraz tendencji psychologicznej i egzystencjalnej w literaturze. Pomimo znacznego dorobku literackiego Hamsun jest również postacią kontrowersyjną, ze względu na wyznawane poglądy polityczne⁴⁷¹, czego przejawem była m.in. publikacja nekrologu Adolfa Hitlera 7 maja 1945 r. Stało się to przyczyną procesu sądowego, w którym został ukarany wysoką grzywną (*de facto* konfiskatą majątku), a następnie umieszczony w szpitalu psychiatrycznym, ze względu na uznanie go za osobę o *trwale upośledzonych zdolnościach umysłowych*⁴⁷². Nie zmienia to faktu, że Hamsun nadal należy do najważniejszych pisarzy norweskich. Oprócz omawianego muzeum – centrum, artystę upamiętniają także inne obiekty. Należy do nich

⁴⁷¹ Hamsun reprezentował poglądy nazistowskie oraz, w pewnym sensie, rasistowskie, popierał także kolaborację Norwegii z III Rzeszą podczas II wojny światowej.

⁴⁷² Dlatego też obiekt jest ważny ze względu na poruszanie trudnej tematyki roli i postaw Norwegów podczas II wojny światowej. N. F. Høyum, *Knut Hamsun: a modernist from Nordland*, [w:] Vaa A. i in. (red.), *Hamsun, Holl, Hamarøy : literature, architecture, landscape*, Lars Müller Publishers, Baden 2010, s. 63.

dom rodzinny, znajdujący się w części Hamarøy o nazwie Hamsund, od której artysta przyjął nowe nazwisko⁴⁷³. Budynek jest sezonowo udostępniany zwiedzającym ze względu na związki z artystą a także charakterystyczne cechy farmy z regionu Nordland. Zachowane są także: dom miejsce narodzin pisarza w Garmo (gmina Lom) oraz jego pracownia przy dawnej posiadłości Hamsuna w Nørholm w gminie Grimstad. Dopiero jednak nowa instytucja Hamsunsenteret pozwoliła na całościową prezentację złożonej postaci Hamsuna. Część komentatorów życia społecznego oczekiwała również, że budynek ten będzie szansą na rozświetlenie odległego zakątka północy Norwegii, co też się stało. Jest on określany *latarnią dla północy*⁴⁷⁴, do czego przyczynia się niewątpliwie silnie narracyjny charakter obiektu. Zostanie on poddany analizie w postaci usystematyzowanego opisu zakładającego zgodnie z teorią narratologii Mieke Bal⁴⁷⁵ trójwarstwowość tekstu narracyjnego, składającego się z tekstu, opowieści i fabuły.



Il. 189. Centrum Hamsuna, autorstwa S. Holla.
Fot. autora, 2022



Il. 190. Centrum Hamsuna, autorstwa S. Holla. Fot. autora, 2022

⁴⁷³ Artysta pierwotnie nosił nazwisko Pedersen. Lokalizacja Muzeum Knuta Hamsuna była początkowo rozważana w Hamsund, które jest położone w odległości ok. 7 km od obecnego muzeum.

⁴⁷⁴ E. F. Langdalen, *A magical tower, from concept to building*, [w:] Vaa A. i in. (red.), *op. cit.*, s. 148.

⁴⁷⁵ M. Bal, *op. cit.*

5.2. Tekst

W ujęciu teorii narracji autorstwa Mieke Bal, jedną z warstw tekstu narracyjnego jest tekst, na który składają się elementy budujące materialną strukturę tekstu narracyjnego. Parametry fizyczne, które stanowią o warstwie tekstu budynku Hamsunsenteret najlepiej prezentuje jego rzut. Na ilustracjach (Il. 183, 184) pokazano rzuty kolejnych poziomów muzeum, które są dostępne dla zwiedzających.

Budynek, Muzeum Knuta Hamsuna, o łącznej powierzchni ok. 2271 m², składa się z dwóch zasadniczych członów, jakimi są wieża oraz część audytoryjna, spięte niskim łącznikiem, niemal niewidocznym od strony głównego wejścia ze względu na naturalne ukształtowanie terenu opadającego w kierunku fiordu. Część audytoryjna to niska bryła o narysie trapezu, nakryta pochylonym, jednospadowym, obsadzonym niskimi roślinami dachem. Jest ona skonstrastowana z bryłą wieży o planie zmiennym na kolejnych kondygnacjach, zbliżonym do kształtu rombu⁴⁷⁶. Wieża o wysokości ok. 23 m posiada pięć pięter nadziemnych, parter, kondygnację częściowo zagłębioną w ziemi oraz całkowicie podziemną strefę techniczną. Na parterze umieszczono kawiarnię i sklep muzealny, natomiast na kondygnacji pierwszej biura pracowników oraz sanitariaty, które – wraz z szatnią znajdującą się w łączniku – obsługują jednocześnie salę audytoryjną. Ta ostatnia ma wielofunkcyjny charakter, wynikający z możliwości organizacji odczytów, projekcji filmów, a także spektakli teatralnych. Organizowane są w niej także *Dni Hamsuna* (*Hamsundagene*), które odbywają się co dwa lata i mają zróżnicowany program łączący seminaria naukowe, wydarzenia artystyczne i rozrywkowe. Przestrzeń ta służy także lokalnej społeczności, stając się miejscem spotkań. Taką funkcję pełni przede wszystkim parter obiektu ze wspomnianą częścią gastronomiczną⁴⁷⁷. Wpisuje się to w programy muzeów z północy Norwegii, które są zlokalizowane na terenie niewielkich wspólnot gminnych. W przeciwieństwie do audytorium, część wieżowa muzeum mieści na kolejnych piętrach strefę ekspozycyjną. W jej centrum znajduje się szyb windy, który łączy wszystkie kondygnacje. Głównym elementem komunikacji są jednak biegi schodowe zlokalizowane w różnych miejscach kolejnych pięter budynku. Ze względu na duży stopień otwartości wewnątrz, nie są one wyodrębnione z przestrzeni ekspozycyjnej. Wpływa na to również zmieniająca się wysokość części niektórych wewnątrz, a to ze względu na strefy,

⁴⁷⁶ Ta część została pierwotnie zaprojektowana przez Holla już w 1994 r.

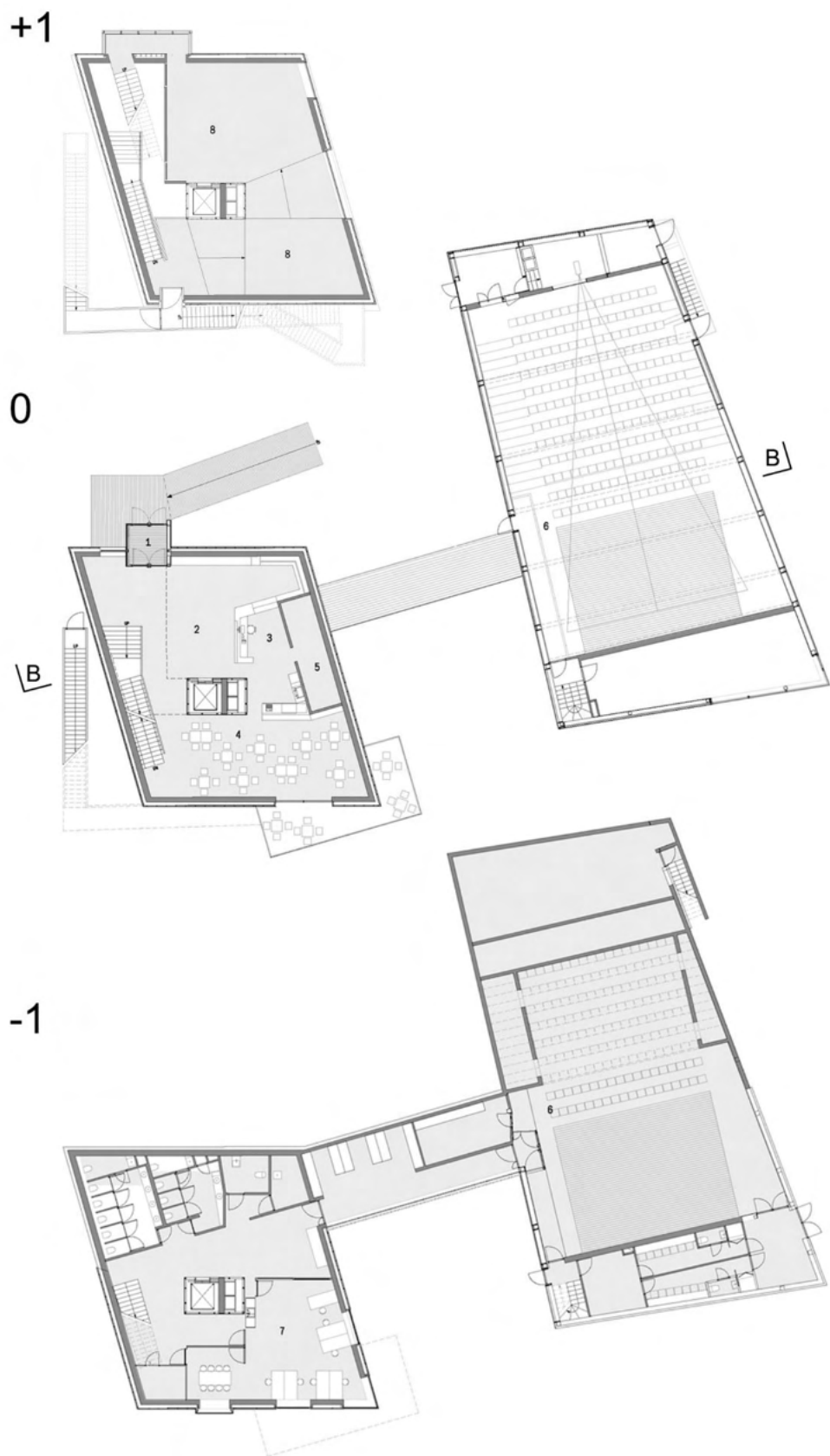
⁴⁷⁷ Przestrzeń ta nosi nazwę Sult (pol. Głód) nawiązując do powieści pisarza.

które łączą kilka kondygnacji. Ich rzuty są najczęściej zbliżone do trapezu, co stanowi odejście od najczęściej stosowanych prostopadłościennych wnętrz muzealnych.

Zarówno żelbetowa wieża, jak i część audytoryjna, zbudowana jako stalowa konstrukcja szkieletowa, posiadają jednolitą okładzinę z ciemnego, czernionego drewna. Wnętrze sali audytoryjnej wykończono jasnym drewnem w naturalnym kolorze. Sale ekspozycyjne wieży pomalowano natomiast na biało, z zachowaniem charakterystycznej faktury betonu, co skonstrastowano z ciemną posadzką lastrykową. Silny akcent w tych wnętrzach stanowi mosiężna perforowana okładzina szybu windowego. Materiał ten występuje również zewnętrznie, jako obudowa schodów ewakuacyjnych oraz w wykuszu i zadaszeniu nad wejściem. Podobnie jest w przypadku drewnianej okładziny elewacyjnej, która przenika do jednego z pomieszczeń. Zastosowanie tych samych materiałów we wnętrzach i na zewnątrz obiektu buduje łączność pomiędzy obiema przestrzeniami (wewnętrzną i zewnętrzną).

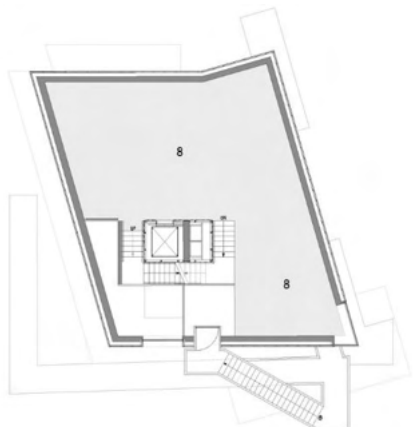
Opisane tu parametry fizyczne, gabaryty i kształty, tworzą warstwę tekstu. W wypadku muzeum poświęconego Knutowi Hamsunowi należy uznać ją za bardziej złożoną w porównaniu z wieloma innymi muzeami. Jest to przede wszystkim wynik wielokątnej geometrii rzutów poszczególnych kondygnacji wieży, znacznie się od siebie różniących. Osiągnięto to dzięki pochyłościom ścian, przegrodom wewnętrznym i biegom schodowym, otwierającym i zarazem domykającym wnętrza. Warto przypomnieć, że właśnie zmienność parametrów fizycznych jest postrzegana jako jeden z kluczowych aspektów narracji, wpływający na odbiór obiektu przez odwiedzających⁴⁷⁸.

⁴⁷⁸ Confer: T. Austin, *Narrative ...*, op. cit., s. 70.

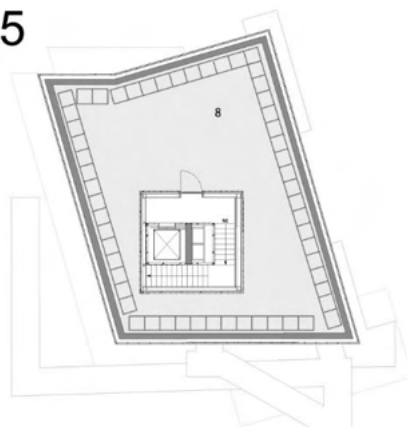


II. 191. Centrum Hamsuna – rzuty kondygnacji -1, 0, +1 (Numeracja pomieszczeń: 1.przedsiónek; 2. lobby– sklep muzelany; 3. recepcja; 4. kawiarnia; 5. zaplecze gastronomiczne; 6. audytorium; 7. biura; 8. sale wystawowe; 9. balkon). Opracowanie własne na podstawie dokumentacji: internet

+4



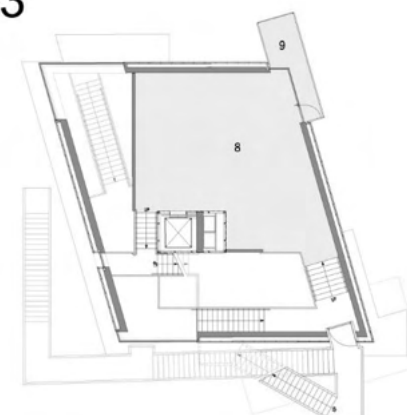
+5



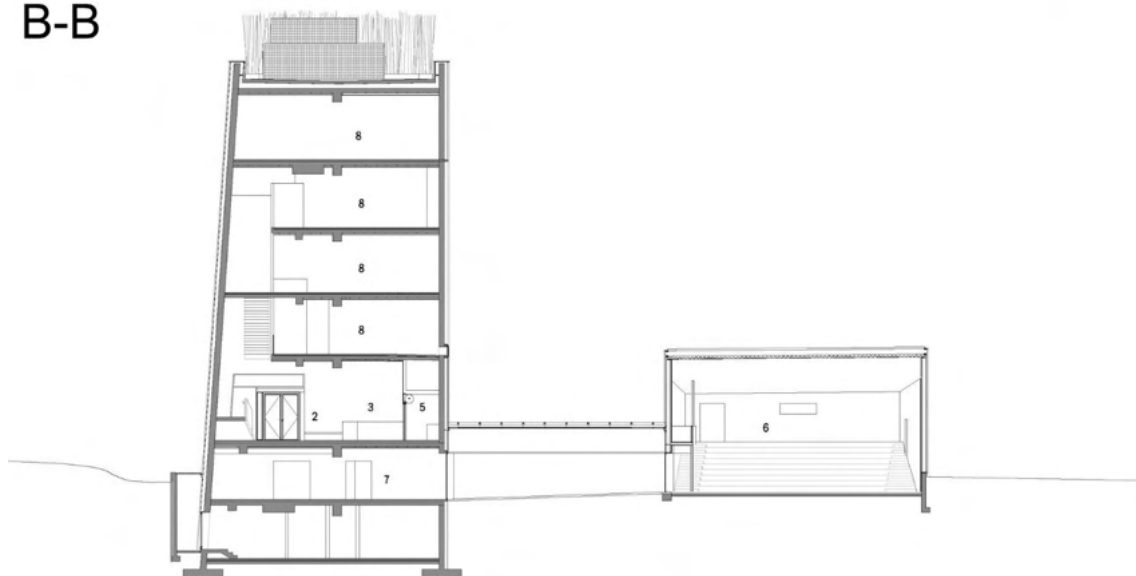
+2



+3



B-B



Il. 192. Centrum Hamsuna – rzuty kondygnacji +2,+3,+4,+5 i przekrój B-B (Numeracja pomieszczeń: 1.przedsiónek; 2. lobby- sklep muzelany; 3. recepcja; 4. kawiarnia; 5. zaplecze gastronomiczne; 6. audytorium; 7. biura; 8. sale wystawowe; 9. balkon). Opracowanie własne na podstawie dokumentacji. Źródło: internet

5.3. Opowieść

Warstwa opowieści tekstu narracyjnego stanowi jego treść odczytywaną przez zwiedzającego, która jest związana z kontekstem kulturowym – ramą odniesienia; decydują o niej symbole i wzorce. W przypadku analizy warstwy opowieści zawartej w Muzeum Knuta Hamsuna, należy odwołać się do etapu projektowego. Architekt Steven Holl rozpoczął swoją pracę nad obiektem od zgłębienia twórczości pisarza. Holl zaczął od przeczytania książek autorstwa Knuta Hamsuna, które zostały przetłumaczone na język angielski, jak stwierdza – *wszystkich, które udało mi się pozyskać*⁴⁷⁹. Obejrzał także adaptacje teatralne i filmowe dzieł pisarza. Chciał zrozumieć twórczość Hamsuna, poczuć ją bezpośrednio, do tego stopnia, że próbując wczuć się w bohatera jednej z powieści pisarza wykorzystywał do przenoszenia przedmiotów futerał na skrzypce⁴⁸⁰. Jednak największy wpływ na architekturę przyszłego muzeum przyniosła lektura powieści *Glód*. To następujący cytat z niej zadecydował o kształcie obiektu: *Zatraciłem w tej chwili wszelkie samopoczucie i zostawałem pod władzą przedziwnych wpływów, mimo to jednak uświadamiałem sobie najdokładniej każdy szczegół. Widziałem brunatnego psa w srebrzystej obroży, biegnącego w poprzek ulicy ku Tivoli, służącą o zakasanych rękawach, myjącą okno na pierwszym piętrze w głębi ulicy, słowem, nic nie uszło mej uwagi, a każda rzecz lśniła, jakby zabłysła nagle wokół mnie przejasna jakaś światłość. Stojące przede mną damy miały błękitne pióra i szkockie wstążki na kapeluszach i wyglądały na siostry*⁴⁸¹. Opisany stan wyobcowania i pozostawania pod wpływem niewytłumaczalnych sił, zrodził koncepcję Holla: *budynek jako ciało, pole bitwy niewidzialnych sił (building as a body, a battleground for invisible forces)*⁴⁸² co jest parafrazą angielskojęzycznego tłumaczenia wspomnianego fragmentu powieści *Glód*⁴⁸³. Spowodowało to, że zaprojektowana w pierwszej wersji wieża, z jednej strony miała charakter antropomorficzny, nawiązujący do ludzkiego ciała, z drugiej zawierała odwołania do przytoczonego fragmentu. I tak, do srebrzystej obroży psa nawiązywały specjalnie zaprojektowane pochwyty głównych drzwi wejściowych (Il. 195), balkon miał

⁴⁷⁹ S. Holl, *Hamsun Center, 1994–2009*, [w:] Vaa A. i in. (red.), *op. cit.*, s. 178.

⁴⁸⁰ Chodzi o powieść *Misteria*. Holl wspomina, że było to w czasie jego pobytu w Helsinkach, gdy pracował nad Muzeum Kiasma. *Vide*: S. Holl, *op. cit.*, s. 178–179.

⁴⁸¹ K. Hamsun, *Glód* (tłum. F. Mirandola), Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1974, s. 7.

⁴⁸² S. Holl, *op. cit.*, s. 179.

⁴⁸³ *Despite my alienation from myself at that moment, and even though I was nothing but a battleground for invisible forces, I was aware of every detail of what was going on around me.* K. Hamsun, *Hunger* (transl. R. Bly), Duckworth, London, 1974, s. 15.

odniesienie do dziewczyny myjącej okno. Uwzględniał on jednocześnie żółty kolor – częsty motyw w prozie Hamsuna (Il. 210). W ten sposób dokonała się swoista transpozycja jednego dzieła na drugie. Na taką próbę wskazują już pierwsze szkice i akwarele Holla z odręcznymi zapiskami, które ukazują bezpośrednią próbę „przełożenia” dzieła literackiego na język architektury (Il. 193). Następuje to przy włączeniu do warstwy opowieści kolejnych wątków, w postaci odniesień do innych dzieł. Przykładem tego jest kolejny z balkonów, o kształcie nawiązującym do wspomnianego już futerału na skrzypce, motywu z utworu *Misteria* (Il. 207). Sama pochylona wieża jest jak głowa pełna rojących się myśli lub jak ciało głównego bohatera powieści *Głód*, zgięte pod wpływem oddziaływania sił, co odczytujemy także w delikatnych deformacjach bryły i licznych elementach zewnętrznych rozbijających formę. Dodać należy, iż niektórzy widzą w sylwetce wieży samego Hamsuna, o czym świadczą fotomontaże z nałożonym na zdjęcie obiektu, portretem pisarza (Il. 220). Ciemna drewniana okładzina budynku sprawia, że pomimo wyrazistej formy, wpisuje się on w krajobraz⁴⁸⁴. Wieża zwieńczona jest bambusowymi tyczkami mogącymi poruszać się z wiatrem jak włosy na głowie (Il. 219). Jednak analogia budynek – ciało nie jest ograniczona do zabiegu formalnego dotyczącego jedynie jego bryły. Posiada on także „kręgosłup” w postaci trzonu windowego wraz z otaczającymi go biegami schodowymi, które łączą ze sobą poszczególne kondygnacje (Il. 200). Wspomniane oddziaływanie sił uwidaczniają we wnętrzach refleksy światła odbijającego się od mosiężnej okładziny szybu windowego (Il. 216). Jest to możliwe dzięki szczelinowym i panoramicznym otworom okiennym (Il. 214). Mają one zróżnicowane rozmiary i kształty, co pozwala wykorzystać zmienne nasłonecznienie. Powoduje to wytworzenie we wnętrzach stref jasnych i ciemnych, grę światła i cienia, co zostało poddane dogłębnym analizom podczas prac projektowych. Wspomniane już okna wraz z balkonami pełnią także funkcję widokową, przedstawiając wyselekcjonowane kadry. Same balkony różnicują doświadczenie, pozwalają wyjść na zewnątrz i odczuć na przykład zmianę temperatury. Elementy te mają charakter narracyjny, rozbudowują warstwę opowieści, stanowią miejsca kontemplacji, a także kontekst dla wystawy. Otwierają się na miejsce, w którym żył pisarz, na ruiny plebani jego wuja⁴⁸⁵, budując połączenie wizualne z cmentarzem, gdzie pochowana jest jego rodzina, a w dalszej

⁴⁸⁴ Jego ciemna kolorystyka jest podobna do tej występującej w tradycyjnych norweskich świątyniach, drewnianych kościołach słupowych, jak np. kościół w Borgund.

⁴⁸⁵ Znajduje się tam też rzeźba mitologicznego boga Pana, co jest odniesieniem do tytułu powieści Hamsuna, *Pan*.

perspektywie z krajobrazem regionu Nordland i fiordem z prądem morskim Glimma, które są motywami w nagrodzonej Noblem powieści *Błogosławieństwo Ziemi*⁴⁸⁶ (Il. 212). Wystawa podporządkowana jest architekturze obiektu i opiera się na podziale tematycznym. Wąskie ekspozytory o minimalistycznych kształtach zawieszono na ścianach, na których prezentowane są także cytaty z dzieł Hamsuna, co wyeliminowało dodatkowe elementy przestrzenne (Il. 214). Architektura Muzeum Knuta Hamsuna jest wieloznacznym nagromadzeniem odniesień zarówno do prozy pisarza, jak i jego życia. Odczytywanie obiektu w kategoriach antropomorficznych, decyduje w głównej mierze o warstwie opowieści narracji.



Il. 193. Szkic koncepcyjny Centrum Hamsuna (Muzeum Knuta Hamsuna), autorstwa S. Holla. Źródło: internet

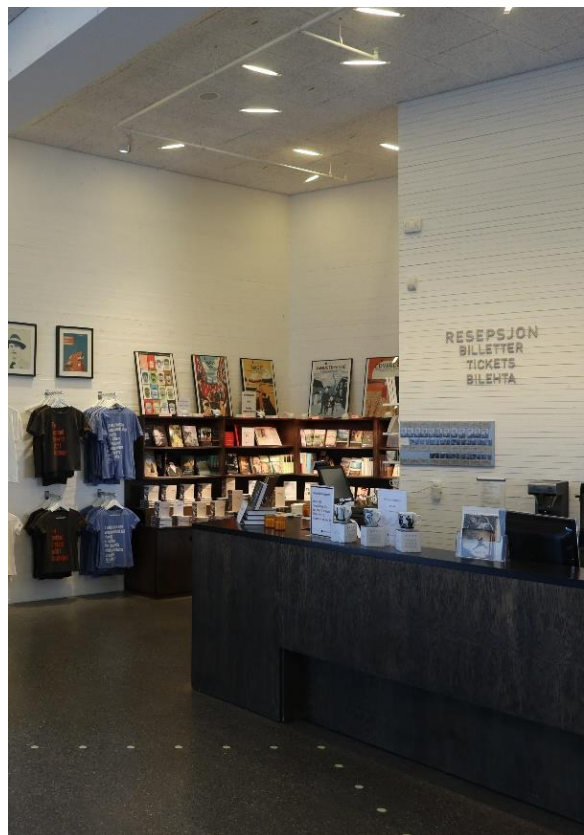
⁴⁸⁶ Na wystawie widok z okna na fiord jest zestawiony z cytatem zaczerpniętym z powieści.



Il. 194. Centrum Hamsuna, widoczne wejście główne, balkony oraz pochylenia wieży. Fot. autora, 2022



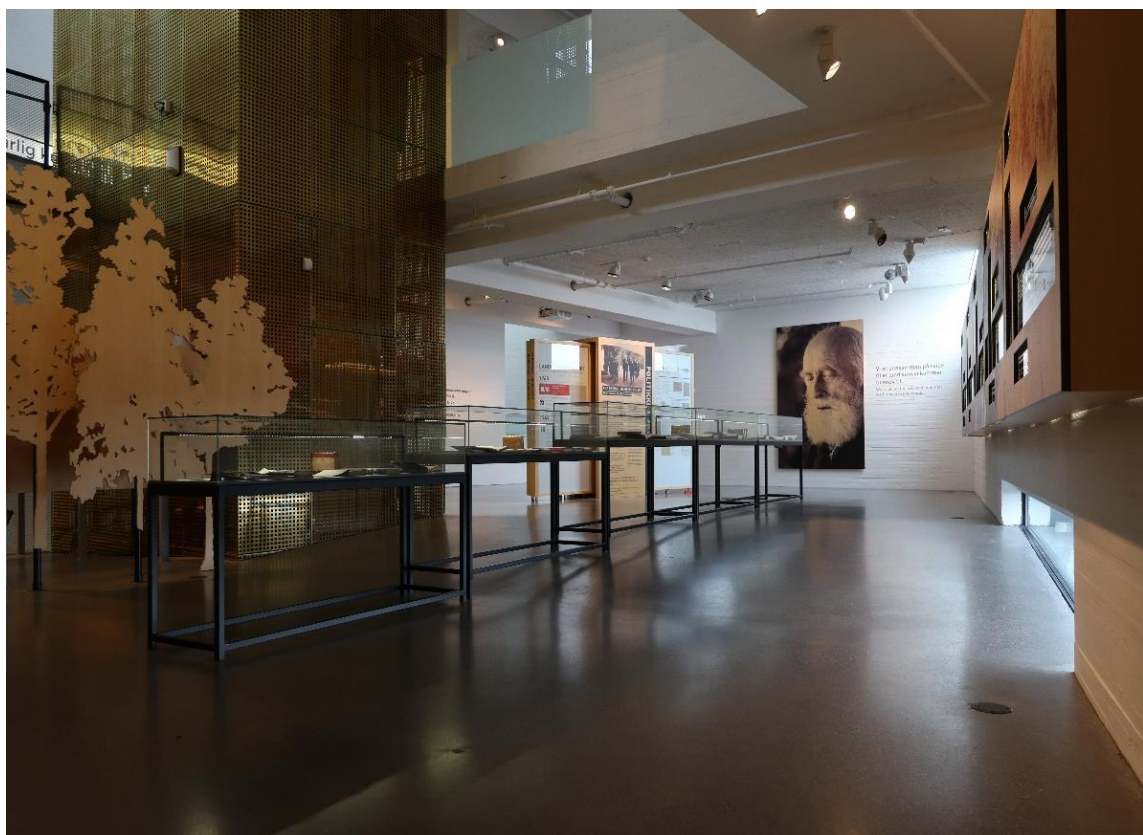
Il. 195. Klamki drzwi wejściowych – nawiązanie do powieści *Głód*. Fot. autora, 2022



Il. 196. Sklep muzealny, kasy biletowe. Fot. autora, 2022



Il. 197. Strefa wejścia z popiersiem pisarza. Fot. autora, 2022



Il. 198. Wystawa na kondygnacji +1 z portretem Hamsuna w tle. Fot. autora, 2022



Il. 199. Wystawa na kondygnacji +1, widok w kierunku wykuszu, ekspozycja fragmentów tekstów Hamsuna. Fot. autora, 2022



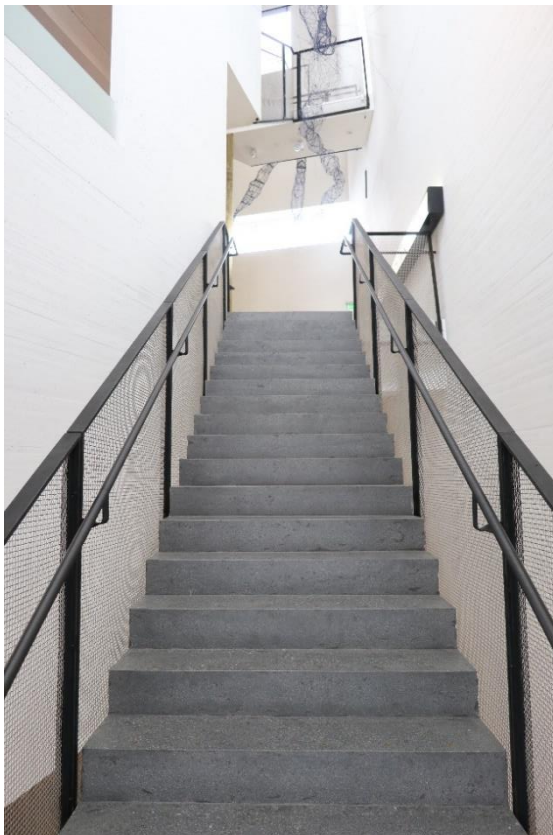
Il. 200. Trzon windowy – „kręgosłup” przechodzący przez wszystkie kondygnacje. Fot. autora, 2022



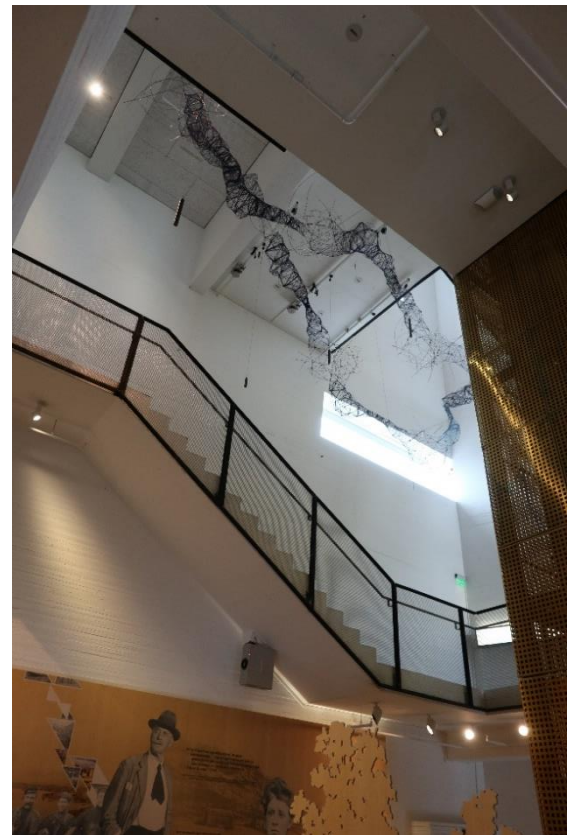
Il. 201. Wystawa i jej dodatkowe punkty obserwacji, „wewnętrzny” balkon kondygnacji +2. Fot. autora, 2022



II. 202. Dodatkowy punkt obserwacji, kondygnacja +2. Fot. autora, 2022



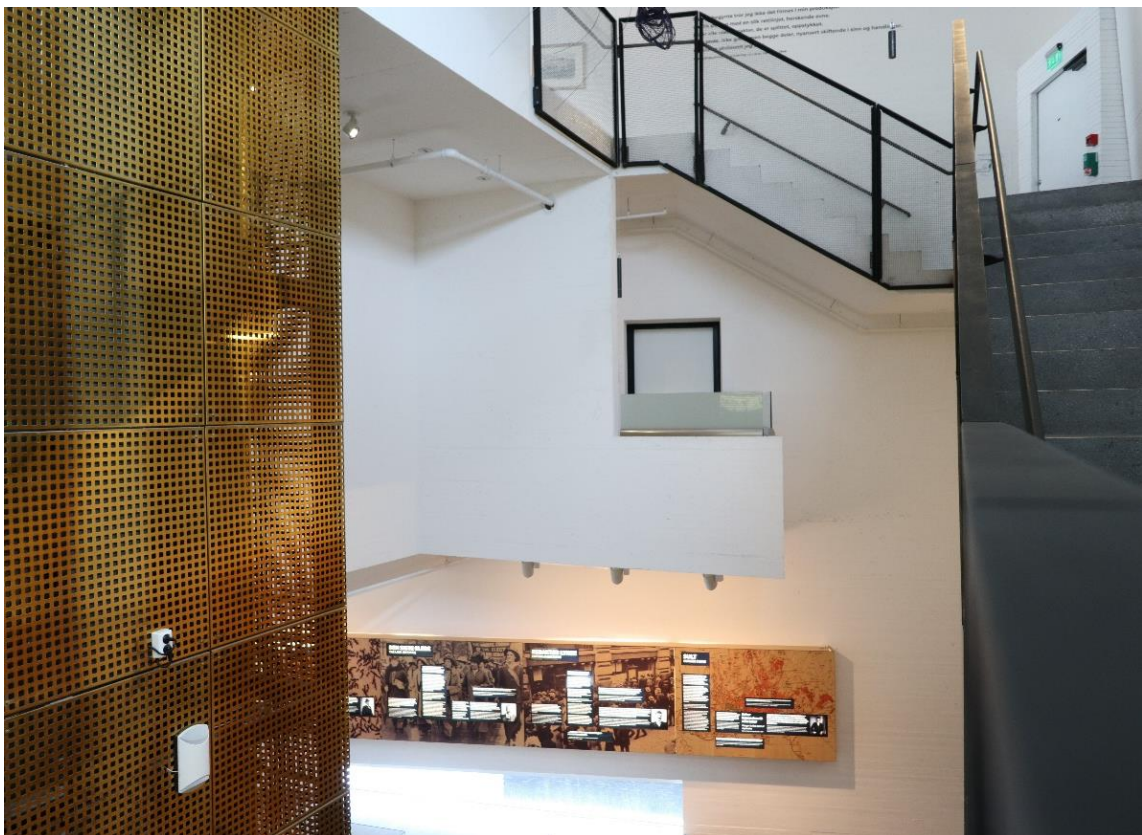
II. 203. Schody na kondygnację +2. Fot. autora, 2022



II. 204. Schody na kondygnację +3 widziane z poziomu +1. Fot. autora, 2022



Il. 205. Wystawa, kondygnacja +2. Fot. autora, 2022



Il. 206. Widok ze schodów na kondygnację +2, widoczne spoczniaki i półpoziomy. Fot. autora, 2022



II. 207. Balkon nawiązujący do futerału na skrzypce, widok z zewnątrz. Fot. autora, 2022



II. 208. Balkon nawiązujący do futerału na skrzypce, widok z balkonu. Fot. autora, 2022



II. 209. Widok na żółty balkon i barwne refleksy we wnętrzach. Fot. autora, 2022



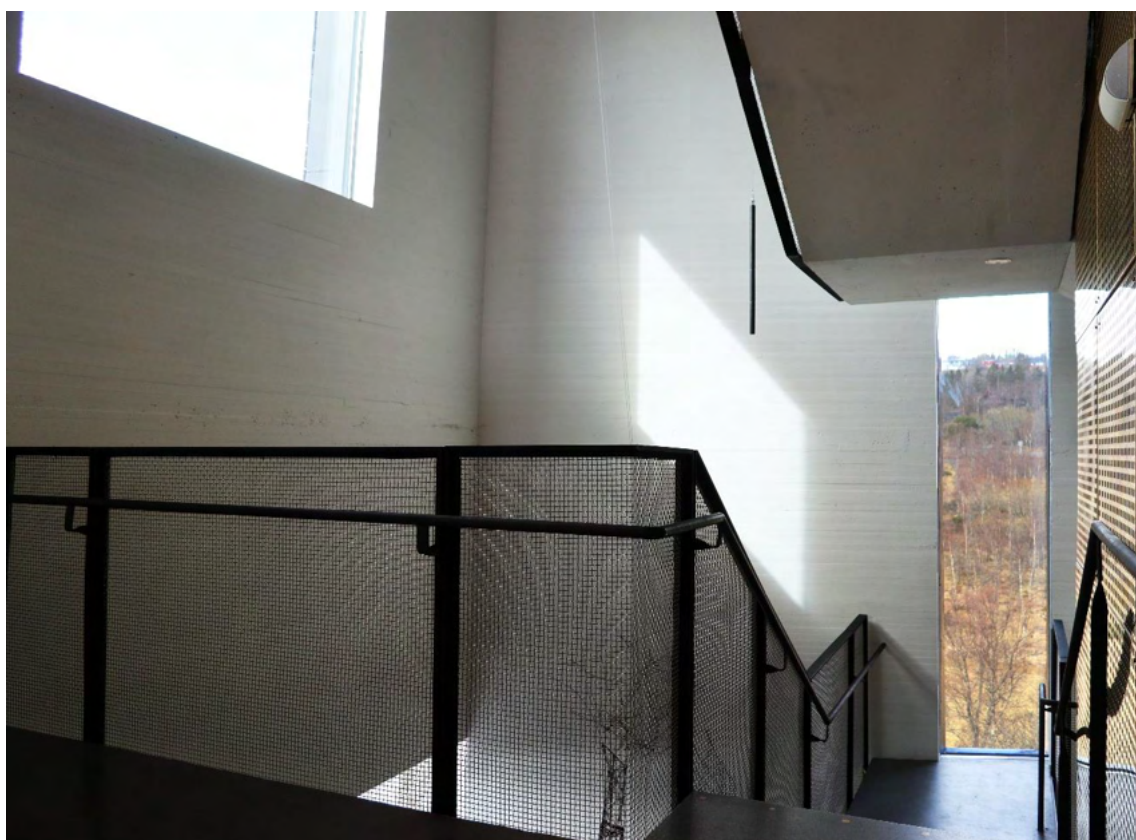
Il. 210. Widok z żółtego balkonu na zagajnik z ruinami plebani, w której mieszkał artysta. Fot. autora, 2022



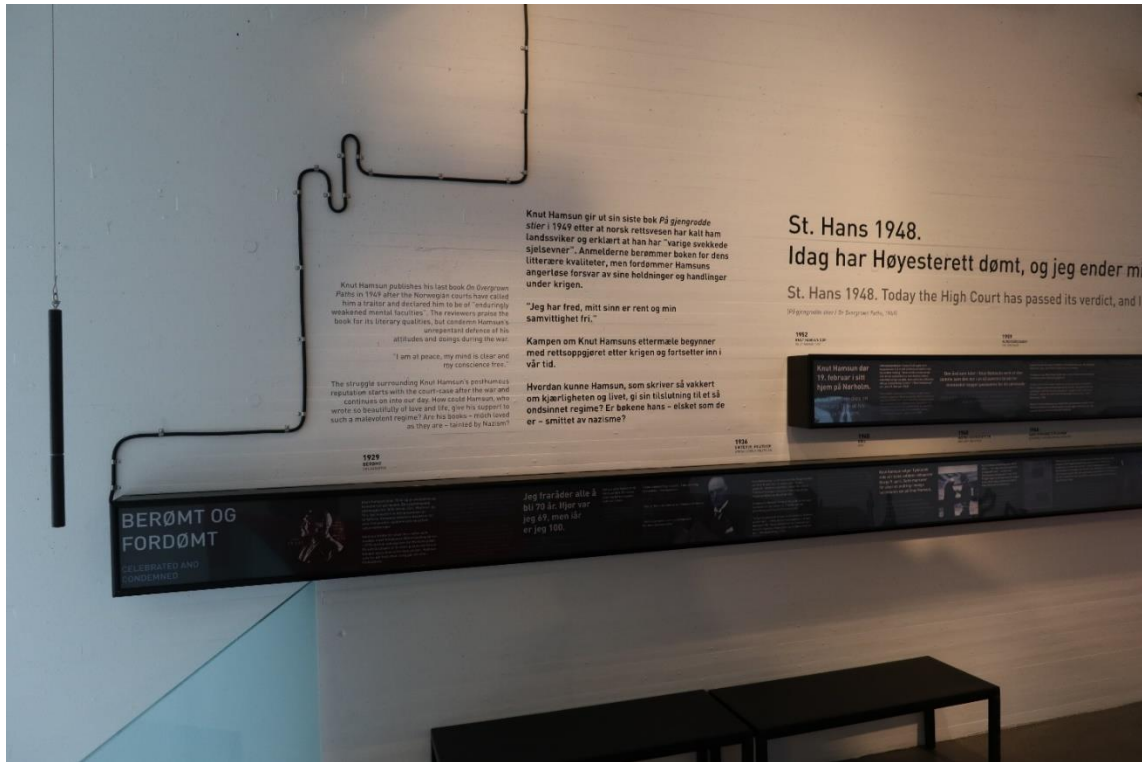
Il. 211. Wystawa kondygnacja +3, widoczne załamania obiektu oraz efekty świetlne. Fot. autora, 2022



Il. 212. Widok na fiord, obok powiązany cytat z książki *Błogosławieństwo ziemi*. Fot. autora, 2022



Il. 213. Gra światła i cienia na płaszczyznach ścian i okładzinie szybu windowego (w głębi szczelinowy otwór okienny z widokiem na Presteid). Fot. autora, 2022



II. 214. Ściany jako tło dla prezentowanych treści. Fot. autora, 2022



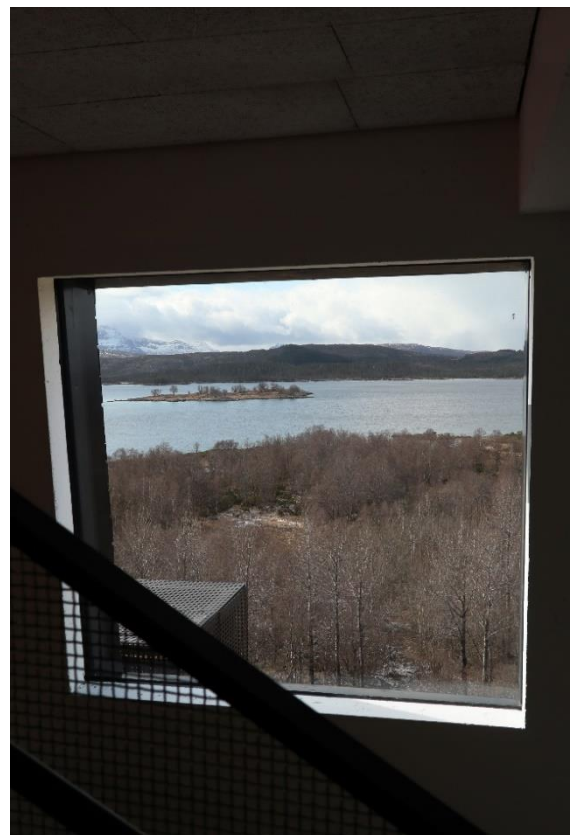
II. 215. Wystawa na kondygnacji +4 z krzesłami projektu Rasmusa B. Fexa. Fot. autora, 2022



Il. 216. Szczelinowe otwory okienne i refleksy światła odbijające się od okładziny szyby windowego. Fot. autora, 2022



Il. 217. Gra światła i cienia na płaszczyznach ścian. Fot. autora, 2022



Il. 218. Okno na wysokości biegu schodów prowadzących na kondygnację tarasu. Fot. autora, 2022



Il. 219. Zaśnieżony taras na ostatniej kondygnacji, z tyczkami bambusowymi („włosami”) tworzącymi ażurowe ściany. Fot. autora, 2022



Il. 220. Jeden z wielu kolaży przedstawiających nałożenie wizerunku Hamsuna na obiekt muzeum w celu poszukiwania antropomorficznych konotacji. Źródło: internet

5.4. Fabuła

Warstwa fabuły obiektu jest tworzona przez prawdopodobne zdarzenia wywoływane poprzez ruch, a jego możliwe kierunki i następstwa zdarzeń zawarte są w zapisie powiązań przestrzennych pomiędzy poszczególnymi pomieszczeniami. W celu zaprezentowania warstwy fabuły w Muzeum Knuta Hamsuna opracowano graf (Il. 222), który uzupełniono o tabelę wskazującą kluczowe jego punkty i odpowiadające im funkcje zdarzeń. Przygotowanie grafu poprzedzono schematem ilustrującym podział na przestrzenie wypukłe (Il. 221). Jako punkt wyjścia przyjęto analizę *convex spaces*, jednak dokonując jej modyfikacji, która zostanie przedstawiona poniżej. Tak jak w przypadku grafów zaprezentowanych wcześniej, umieszczono w nim główne przestrzenie dostępne dla zwiedzających, w tym również zewnętrzne punkty widokowe w postaci balkonów i dachu ostatniej kondygnacji. Pominięto natomiast wszelkie pomieszczenia pomocnicze, techniczne, sanitariaty oraz zewnętrzne schody ewakuacyjne⁴⁸⁷. Te ostatnie oddziałują raczej jako element formalny, komplikujący bryłę i przyczyniający się do rozbudowy warstwy opowieściowej, zgodnie z założoną przez Stevena Holla ideą „budynku jako pola bitwy niewidzialnych sił”.

Modyfikacje w stosunku do analizy *convex spaces* wynikają z nietypowości tego obiektu, którego znaczną część stanowią schody wraz z biegami i spocznikami, odgrywające ważną rolę w jego układzie. Ponadto należy uwzględnić połączenia uzyskiwane dzięki windzie, które w klasycznych badaniach *space syntax* są pomijane. Komunikacja windą oraz schodami, w przypadku omawianego budynku, jest kluczowym zagadnieniem, ponieważ elementy te są silnie zespolone z przestrzenią wystawy. Jest to

⁴⁸⁷ Graf dla obiektu muzeum został opracowany również przez J. F. Wonga. Jednak jego opracowanie jest niepełne, częściowo pomija złożoność wewnętrznego układu komunikacyjnego. Przedstawia jedynie fragment obiektu, z pominięciem kondygnacji -1 oraz sali audytorijnej. Celem Wonga było wykazanie istnienia dominującego ringu (pętli) w układach muzeów projektu Stevena Holla, lecz Muzeum Knuta Hamsuna nie do końca spełnia te założenia. Wong był w stanie wykazać istnienie takiego ringu przy uwzględnieniu przestrzeni zewnętrznej (⊗) oraz uwzględnieniu zewnętrznych klatek ewakuacyjnych. Ów ring nie jest jednak możliwy do doświadczenia przez zwiedzającego, ponieważ nie jest on w stanie przejść w ten sposób przez budynek. Dyskusyjny pozostaje też ustalony poziom głębokości przestrzennej (*spatial depth*). Confer: J. F. Wong, *The script of viscosity: the phenomenal experience in Steven Holl's museum architecture*, „The Journal of Architecture” 2012, nr 17(2), s. 273–292.

rozwiązanie odmienne od klasycznie stosowanych w muzeach, gdzie komunikacja jest odseparowana od miejsc ekspozycji⁴⁸⁸.

Pierwszy punkt grafu (⊗) obrazuje strefę zewnętrzną, wiążącą się z pierwszym kluczowym zdarzeniem, które można również nazwać funkcjonalnym. Jest nim przejście do strefy wejściowej, połączone z obserwacją formy budynku i jego rozpoznaniem w kontekście twórczości autora. Graf pokazuje, że odrębność zarysowana już w bryle obiektu, poprzez oddzielenie od jego pozostałej części strefy audytorium, również znajduje w nim odzwierciedlenie. Strefa ta posiada dodatkowe alternatywne wejście zewnętrzne dla gości, które może być dodatkowo wykorzystywane, choć wtedy ruch odbywa się z pominięciem głównej strefy wejściowej obiektu. Graf pokazuje strefę parteru, gdzie ta jego część ma tzw. formę drzewiastą⁴⁸⁹, co jest związane z wyborem drogi (punkty Sk1, Sk2, 1, W, K1, R, S1). Natomiast w układzie przestrzeni dostępnych dla zwiedzających dominuje strefa wystawy poprzez mnogość wydzielających się przestrzeni wypukłych. Towarzyszą im zdarzenia związane m.in. z: przejściem, zgłębianiem wystawy, czy też możliwością odpoczynku podczas zwiedzania. Pomimo mnogości przestrzeni, strefa wystawy charakteryzuje się linearnym ich następstwem, gdzieniegdzie urozmaicanym przez występowanie dodatkowych miejsc „ślepych” (*dead end*). Są to pojedyncze punkty, np. 10 i 6 oraz balkony, które zapewniają widoki na otoczenie (np. B3). Tak jest również w przypadku zakończenia grafu rozdzielającego się na dwa – również „ślepe” – zamknięcia, które odpowiadają tarasowi na górnej kondygnacji (12, 14). Jednak to linearne doświadczenie może być modyfikowane poprzez komunikację za pomocą windy, dzięki której ruch może odbywać się w kilku zamkniętych pętlach (ringach). Takie zwiedzanie nie zakłóca odbioru wystawy, ponieważ nie posiada ona porządku chronologicznego, a jej części oparte są o poszczególne tematy i motywy określone jako: dzieciństwo, wędrowiec, sława i potępienie, polityka, modernizm, inspiracje regionem Nordland. Pozwala to na wybór własnej ścieżki zwiedzania, na powracanie w te same miejsca i swobodne dysponowanie czasem. Znaczna część wystawy dotyczy także kontrowersji związanych z artystą przez jego związki z polityką⁴⁹⁰. Co warte podkreślenia, niezależnie od przyjętej

⁴⁸⁸ Dla porównania, takim przykładem jest choćby wielopiętrowe Muzeum Muncha w Oslo, gdzie znajduje się czytelnie wydzielona, przechodząca przez wszystkie kondygnacje, strefa komunikacyjna ze schodami i windami, z której dostępne są niezależne strefy wystawowe kolejnych kondygnacji.

⁴⁸⁹ Układ punktów zbliżony wyglądem do korony drzewa. *Confer*: B. Hillier, J. Hanson, *op. cit.*, s. 162; M.J. Dawes, M.J. Ostwald, *The mathematics ...*, *op. cit.*, s. 148.

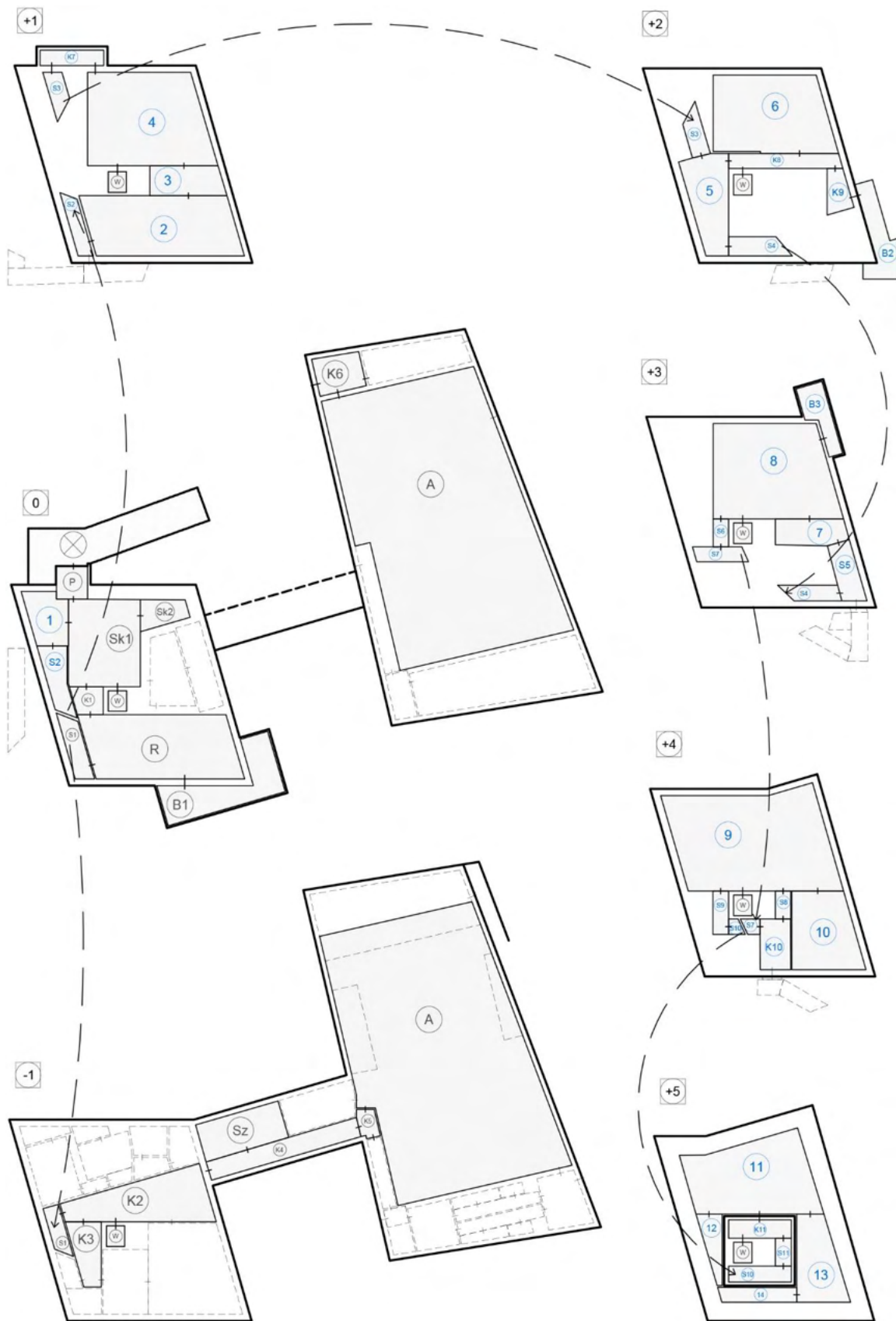
⁴⁹⁰ Knut Hamsun był czynnym komentatorem życia społeczno-politycznego, a towarzyszące mu poglądy zmieniały się w ciągu jego długiego życia. Dla nas interesująca jest korespondencja z 1904 r. z Henrykiem Sienkiewiczem, dotycząca poparcia przez Hamsuna „sprawy polskiej” przeciw Cesarstwu Niemieckiemu.

ścieżki, zwiedzający będzie musiał przemierzyć kilkakrotnie te same przestrzenie, poruszając się w przeciwnym kierunku i przyjmując nowe punkty obserwacji. Zaproponowany układ wzmacnia doświadczenie związane z focalizacją – przyjmowaniem nowych perspektyw, klasycznie łączoną w narratologii z warstwą opowieściową. Jest to związane ze zdarzeniami pełniącymi funkcje reminiscencji, czy też powrotu do już widzianych elementów i skłania do refleksji nad nimi, pozwalając na utrwalenie istotnych związków pomiędzy architekturą budynku i twórczością oraz życiem artysty. Funkcjami występujących zdarzeń na poziomie warstwy fabuły, które można uznać za kluczowe, jest rozpoznanie analogii do twórczości (np. 5) oraz rozpoznanie kontekstu lokalizacji obiektu (np. B3, S7, 10).

Różnicę pomiędzy grafem obrazującym warstwę fabuły a indywidualnie wybranymi przez zwiedzającego sposobami przejścia przez obiekt przedstawia Il. 223, prezentująca graf oraz powstałe na jego podstawie dwa przykładowe schematy przejścia. Pierwszy z nich (po lewej) przybiera formę wędrówki z parteru na najwyższą kondygnację i zjazd windą. Natomiast drugi (po prawej) zawiera włączenie komunikacji windą, dzięki któremu wykorzystuje się widoczną w grafie pętlę (w tym przypadku punkty: 4, W, K11, S11, S10, aż do powrotu do 4). Są to jedynie przykłady wielu możliwych schematów przejścia przez obiekt, ilustrujące kolejność zwiedzania od punktu początkowego do punktu końcowego. Takie jednostkowe sposoby przejścia związane są z omówioną już warstwą opowieści, mówiąc inaczej organizacją sjużetu, czyli są kolejnością odczytania. Towarzyszy im sekwencja kadrów związana z charakterem, *zabarwieniem fabuły*⁴⁹¹. Jednak jednostkowe odczytywanie odbywa się na podstawie zawartego w tekście narracyjnym całościowego, ustalonego już w procesie projektowym, uporządkowania prawdopodobnych zdarzeń, które uwzględnia możliwości ich wyboru podczas ruchu, co wyraża warstwa fabuły.

Podsumowując, warstwa fabularna wynika z możliwości poznawania przestrzeni w ruchu i wyboru drogi zwiedzania, pewnego cielesnego jej doświadczenia, która to droga w przypadku Muzeum Knuta Hamsuna nie jest narzucona, pomimo dominującego linearnego następstwa przestrzeni, co wynika z założonej przez projektantów swobody wędrowania po obiekcie.

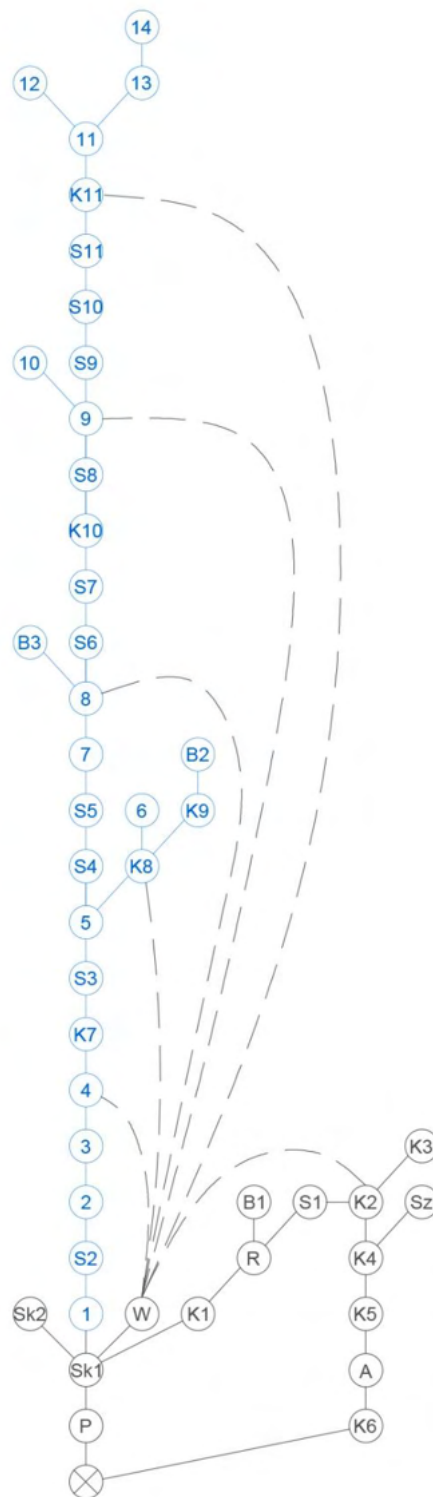
⁴⁹¹ Bal w definicji warstwy opowieści przywołuje, że jest ona *zabarwieniem fabuły*. M. Bal, *op. cit.* s. 3.



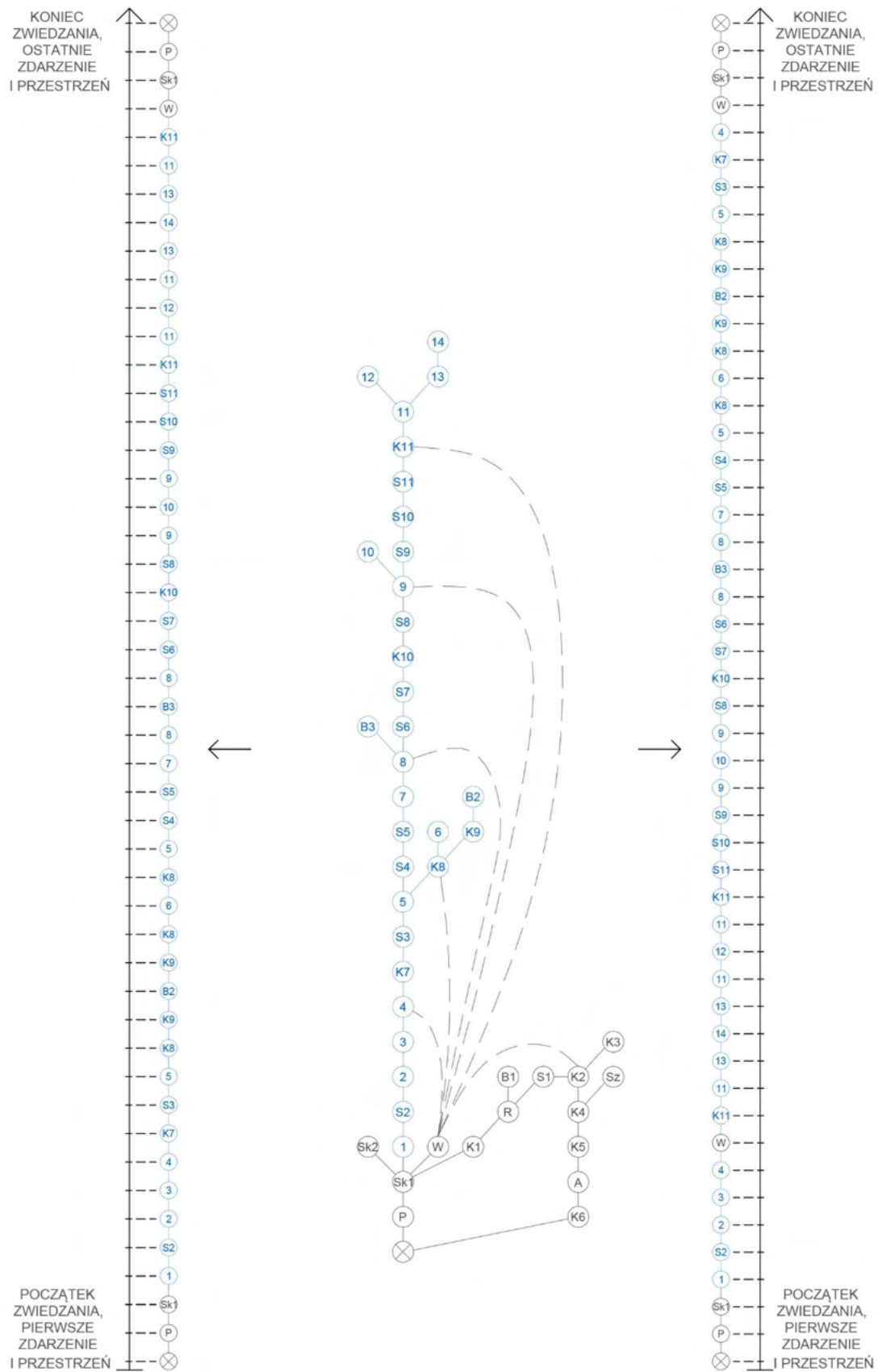
II. 221. Centrum Hamsuna – schemat podziału przestrzeni. Oznaczenia: linia ciągła i szare tło – przestrzenie dostępne dla zwiedzających; linia przerywana przestrzenie pomocnicze i zaplecza; numeracja w kolorze niebieskim wyszczególnia strefę wystawy; przerywane strzałki wskazują połączenia między kondygnacjami. Wyjaśnienie oznaczeń literowych poniżej ilustracji przedstawiającej graf. Opracowanie własne

Tabela 7. Wybrane punkty grafu Centrum Hamsuna.

Punkt grafu	Funkcja zdarzenia na poziomie fabuły – – zdarzenie wraz z charakteryzacją
⊗	rozpoznanie formy obiektu w świetle twórczości autora, ukształtowanej zgodnie z zasadą kompozycyjną stosowaną przez autora – – spacer w kierunku wejścia do muzeum, budynek rozpoznawany w kategoriach antropomorficznych („budynek jako ciało, pole bitwy niewidzialnych sił”)
<i>P</i>	odwołanie do motywu w twórczości autora – – otwarcie drzwi z charakterystycznymi klamkami nawiązującymi do powieści
<i>W</i> oraz powiązane z nim punkty grafu	rozpoznanie analogii do twórczości – – wjazd/zjazd windą oraz obserwacja szybu windowego jako kręgosłupa, rdzenia budynku („ciała”)
<i>K7</i>	reminiscencja / powrót zewnętrznej formy architektonicznej obiektu – – przejście przez wykusz, powtarzający się detal drewna z formy zewnętrznej „budynek jako ciało”
<i>5</i>	rozpoznanie analogii do twórczości – – obserwacja wpływu zmienności naturalnych warunków oświetleniowych: linie świetlne i refleksy, możliwość dostrzeżenia oddziaływania „niewidzialnych sił”
<i>K9</i>	reminiscencja / powrót już widzianych przestrzeni – – powracanie przez tę samą przestrzeń i obserwacja już widzianych wnętrz z nowych punktów, wewnętrzny balkon
<i>B2</i>	odwołanie do motywu w twórczości autora – – wejście na balkon o formie futerału
<i>B3</i>	rozpoznanie kontekstu lokalizacji w świetle życia autora – – wejście na balkon z widokiem na ruiny plebanii i cmentarz
<i>S7</i>	rozpoznanie kontekstu lokalizacji w świetle życia autora – – przejście i zatrzymanie w wyznaczonym punkcie, widok na współczesny krajobraz rodzinnej miejscowości
<i>10</i>	rozpoznanie kontekstu lokalizacji w świetle twórczości autora – – widok na fiord z przepływającym prądem morskim oraz fragment wystawy związany z cytatem z powieści <i>Błogosławieństwo ziemi</i>
punkty od <i>11</i> do <i>14</i>	rozpoznanie kontekstu lokalizacji w świetle życia autora – – obserwacja krajobrazu związanego z miejscem życia autora, ślepe zakończenie drogi zwiedzania i wymuszenie powrotu



Il. 222. Centrum Hamsuna – graf ilustrujący warstwę fabuły, kolorem oznaczono strefę wystawy.
 Oznaczenia ułatwiające orientację, odpowiadające oznaczeniom na schemacie podziału: P - przedsionek, Sk - sklep muzealny, W - winda, R - kawiarnia, B - balkon, S - schody, A - audytorium, Sz - szatnia, K - przestrzenie głównie o charakterze komunikacyjnym, cyfry arabskie - główne przestrzenie wystawowe. Opracowanie własne



Il. 223. Centrum Hamsuna – ilustracja obrazująca różnicę pomiędzy grafem warstwy fabuły a indywidualnymi sposobami przejściami przez obiekt (oznaczenia ułatwiają orientację, odpowiadające oznaczeniom na schemacie podziału: P - przedsionek, Sk - sklep muzealny, W - winda, R - kawiarnia, B - balkon, S - schody, A - audytorium, Sz - szatnia, K - przestrzenie głównie o charakterze komunikacyjnym, cyfry arabskie - główne przestrzenie wystawowe). Opracowanie własne

5.5. Podsumowanie – znaczenie analizy narratologicznej

W niniejszym rozdziale przybliżono historię i okoliczności powstania Centrum Hamsuna, a także dokonano jego analizy narratologicznej, wyszczególniając trzy warstwy tekstu narracyjnego. Centrum Hamsuna posłużyło jako przykład do przeprowadzenia analizy, w celu pokazania możliwości stosowania tej metody oraz jej ograniczeń. W pracy zaproponowano kompleksową analizę narratologiczną obiektu, czerpiąc przy tym z ustaleń wielu badaczy. Jednak najistotniejsze stało się zastosowanie podejścia reprezentowanego przez Mieke Bal opartego na separacji trzech warstw tekstu narracyjnego. Takie działanie dostarcza nowego spojrzenia na architekturę, pozwalając zwrócić uwagę na jej szczególnie istotne aspekty.

Wydzielenie warstwy tekstu pozwala określić ogólną strukturę budynku, zmienność lub powtarzalność geometrii i wnętrz. W przywołanym przykładzie mamy do czynienia z dużą zmiennością parametrów fizycznych. Jednak w przypadku wielu obiektów może występować duża powtarzalność, wręcz monotonia przestrzeni wewnętrznych, np. jako konsekwencja stosowania kondygnacji o stałych parametrach. W innych natomiast mamy do czynienia z konsekwencjami decyzji o stosowaniu jednej otwartej przestrzeni wystawowej, czego zbliżonym przykładem są Cricoteka oraz Muzeum Horsta Janssena.

Kolejna z warstw, czyli warstwa opowieści, związana jest z zabarwieniem, charakteryzacją, poprzez uzależnienie od kontekstu, wiedzy i wcześniejszych doświadczeń. Oznacza to, że jest to warstwa narracji, która jest najsilniej zależna od wcześniej znanych lub uzyskanych informacji, pewnej ramy odniesienia. W omawianym przykładzie na wystawie pojawia się informacja o roli architekta Stevena Holla⁴⁹², pozostającego pod silnym wpływem twórczości Hamsuna, opatrzona koncepcyjnym szkicem zawierającym odniesienia do twórczości artysty. Warstwa opowieści pozostawia jednak duży zakres swobody interpretacyjnej dla zwiedzającego, choć relacje z otoczeniem związanym z miejscem życia artysty są dość czytelne. Dotyczy to także skojarzenia z ciałem (głową) ze względu na formę budynku. Warstwa opowieści może być jednak bardziej dosłowną przez odwołanie do znanych elementów. Będą do nich niewątpliwie należały reprodukcje dzieł artystów, czy też ich sygnatur, które wykorzystano

⁴⁹² Także w innych obiektach eksponowana jest informacja dotycząca autora projektu architektonicznego, np. w Muzeum Soulagesa – RCR Architectes.

jako detal architektoniczny (np. Muzeum Salvadora Dalego). Rozwiązania te, wskazane w czwartym rozdziale, charakteryzują się indywidualizmem, ponieważ odnoszą się do konkretnej osoby, jej życia i twórczości. Omawiana dosłowność warstwy opowieści jest także widoczna w muzeach historycznych, na przykład poprzez dekonstrukcje symboli religijnych, jak w Muzeum Żydowskim w Berlinie projektu Daniela Libeskinda⁴⁹³.

Osobnym problemem jest warstwa fabuły, która wiąże się ze zdarzeniami, a właściwie scenariuszem zawierającym możliwe przejścia przez obiekt wraz z towarzyszącymi im zdarzeniami. Porównanie grafu zbudowanego dla Centrum Hamsuna z innymi grafami przedstawionymi w pracy jasno wskazuje na jego odmienność, zwłaszcza w strefie wystawy. Mamy bowiem do czynienia zarówno z obiektami architektonicznymi pozostawiającymi dużą swobodę wyboru drogi poprzez silną integrację kolejnych wnętrz, wielokrotnie ze sobą połączonych (np. Muzeum Soulagesa), jak i takimi, w których kierunek zwiedzania jest narzucony i jednokierunkowy, od punktu A do punktu B⁴⁹⁴. Zbudowanie grafu daje możliwość bardziej szczegółowego opisu ruchu i weryfikację powszechnie stosowanych klasyfikacji związanych z układami wnętrz ekspozycyjnych i sposobu poruszania się po nich (halowy, promienisty, liniowy, obwodowy, sieciowy), które nie znajdują zastosowania do wielu współczesnych obiektów ze względu na ich złożony charakter. Wspomniane klasyfikacje pomijają ponadto integralność wizualną samych wnętrz. Fabuła buduje chronologię – uporządkowanie zdarzeń, pokazując je jako układ, w którym pojawiają się także zdarzenia pozostające w relacji z życiem i twórczością artysty. Jest to zbiór pewnych tematów, wątków, którym nie nadaje się następstwa historycznego (od narodzin do śmierci artysty)⁴⁹⁵. Wynika to z faktu, że obiekt architektoniczny jest właściwie hipertekstem – nowym tekstem narracyjnym, a nie wiernym odwzorowaniem hipotekstu – narracji bazowej. Tak się zresztą dzieje przy każdej transformacji tekstu, czego przykładem są choćby adaptacje filmowe, w których pewne zdarzenia są pomijane a inne są dodawane. Jest to wynik wyboru dokonanego przez twórcę

⁴⁹³ Innym bardzo sugestywnym przykładem jest tzw. Dziedziniec Kontemplacji (Contemplative Court) w Narodowym Muzeum Historii i Kultury Afroamerykańskiej w Waszyngtonie, projektu Davida Adjaye. Umieszczono tam cytat z wypowiedzi Martina Luthera Kinga, będącej parafrazą tekstu biblijnego: *Jesteśmy zdeterminowani ... by pracować i walczyć aż sprawiedliwość spłynie jak woda, a prawda jak potężny strumień (We are determined ... to work and fight until justice runs down like water, and righteousness like a mighty stream).*

⁴⁹⁴ Takimi przykładami budynków wielokondygnacyjnych są Muzeum Yayoi Kusamy, czy Muzeum Hergégo. Podobnie jest również w obiekcie Kolekcja Nakamura Keith Haring.

⁴⁹⁵ Podobnie jest w przypadku przywoływanego już Muzeum Żydowskiego w Berlinie. W obiekcie tym przewidziano wybór drogi przejścia w postaci trzech ścieżek związanych z Wieżą Holokaustu, Ogrodem Wypchnięcia i Emigracji oraz Schodami Ciągłości, potraktowanych jako zdarzenia równoległe.

(reżysera, scenarzystę) i rozpatrzenia przez niego możliwych sposobów ich odczytania przez odbiorców.

Uzupełnienie grafu tabelą wskazuje na kluczowe zdarzenia i ich funkcje w całości fabuły. Porównując funkcje zdarzeń, w omówionych w pracy przykładach, można wskazać wspólne fragmenty struktur fabularnych. Należy do nich np. rozpoznanie formy obiektu w świetle twórczości autora, kreowanej zgodnie ze stosowanymi przez niego zasadami kompozycyjnymi, co występuje m.in. w przypadku Cricoteki. Następne części struktur opierają się na rozpoznaniu analogii do twórczości lub rozpoznaniu ważnych miejsc w świetle życia oraz dorobku artystycznego (np. Muzeum Soulagesa, Muzeum Pettera Dassa). Zwłaszcza dla Muzeum Pettera Dassa, prawdopodobne zdarzenia związane z rozpoznaniem lokalizacji odgrywają ważną rolę i są podobne na poziomie funkcji do tych pojawiających się w Centrum Hamsuna. W obu przypadkach występują połączenia widokowe z krajobrazem, jako odniesienie do tematów w twórczości artysty, oraz punkty obserwacji obiektów lub ich reliktyw, związanych z życiem autora. Charakterystycznym zabiegiem jest także reminiscencja – wspomnianie już widzianych form, miejsc (np. Cricoteka, Muzeum Pettera Dassa), które pozwalają utrwalić, zapamiętać istotne ich cechy. Powyższe porównanie wskazuje na możliwość zaplanowania w projektach muzeów zdarzeń o przytaczanych funkcjach, a następnie nadanie im indywidualnego charakteru i w ten sposób formowanie narracji za pomocą architektury.

Przykład Muzeum Knuta Hamsuna pokazuje, jak odniesienia do twórczości i życia artysty mogą być zaimplementowane do architektury obiektu. W eseju poświęconym temu muzeum Juhani Pallasmaa pisze, że dla Holla *odczytywanie prac Knuta Hamsuna oraz historia życia pisarza dostarczają metaforycznego <<mechanizmu>> napędzającego projekt*⁴⁹⁶. Tym „mechanizmem” jest narracja bazowa będąca źródłem dla narracji tworzonej za pomocą architektury lub narracji odczytywanej podczas jej doświadczania. Warto wskazać, że Pallasmaa wskazuje również na aspekt doświadczenia, zwłaszcza cielesnego, nazywając Holla jednym z czołowych przedstawicieli podejścia fenomenologicznego w architekturze⁴⁹⁷.

⁴⁹⁶ *His reading of Knut Hamsun's works and the writer's life story provides metaphoric <<engines>> that drive the project.* J. Pallasmaa, *An architectural portrait, Between the literary and embodied metaphor*, [w:] Vaa A. i in. (red.), *op. cit.*, s. 240.

⁴⁹⁷ *Ibidem*, s. 243.

Trójwarstwowy podział ma charakter teoretyczny, ponieważ poszczególne warstwy nie istnieją samodzielnie. Przypomina to oglądanie tej samej materii, jednak pod różnymi kątami, obserwację tego, jak funkcjonuje ona na różnych poziomach, co jest konsekwencją założenia, będącego wynikiem myśli strukturalistycznej, stanowiącej podstawę metody M. Bal. Atutem zaprezentowanej trójwarstwowej analizy jest to, że może ona pokazywać dominację którejś z warstw w całej narracji lub potencjalną ubogość lub monotonię w innych przypadkach. Jej stosowanie pozwala także na zwrócenie uwagi na fakt, że obiekty architektoniczne są częścią kultury i jako takie mogą być odczytywane przez zwiedzających. Analiza narratologiczna może być przeprowadzana dla obiektów w celu uzyskania opisu narracji lub w celu porównania narracji w różnych realizacjach architektonicznych. Może być także wykorzystywana w fazie projektowej, wpływając na bardziej świadome decyzje. Przedstawiony w pracy sposób analizy muzeów biograficznych, co istotne wraz ze wskazanymi w poprzednim rozdziale rozwiązaniami, cechującymi się narracyjnością, może posłużyć architektom jako dodatkowe narzędzie projektowe rozwijające standardowe podejście projektowe i pozwalające na nowe spojrzenie na architekturę. Niezależnie od tego, czy uznamy obiekt architektoniczny za narrację (tekst narracyjny), czy uznamy narrację tylko za pewną metaforę, nadal możliwe jest zastosowanie tej metody w procesie projektowym, również poprzez odwrócenie kolejności opisu warstw. Można bowiem założyć postępowanie polegające na wyznaczeniu warstwy fabuły określając funkcje zdarzeń oraz same zdarzenia i tworząc ich układ. Następnie poddając je operacjonalizacji na poziomie warstwy opowieści oraz tekstu, poprzez nadanie im odpowiedniej charakteryzacji w kontekście prezentowanej jednostki w połączeniu z decyzją o odpowiedniej geometrii przestrzeni i stosowanych elementach budowlanych. Przy takim podejściu możliwe jest zastosowanie rozwiązań występujących w muzeach biograficznych, opisanych w pracy zarówno w kontekście Centrum Hamsuna, jak i pozostałych obiektów zaprezentowanych w rozdziale czwartym.

Należy jednak pamiętać o zagrożeniach wynikających z nadmiernej typizacji, poprzez traktowanie opisanych w pracy metod jako sztywnego modelu. Choć z drugiej strony jest to mało prawdopodobne ze względu na fakt, że muzea zazwyczaj poświęcone są różnym osobom lub wydarzeniom i poszukują rozwiązań z nimi związanych. Pewnym potencjalnym zagrożeniem jest także zachęcenie do stosowania zbyt skomplikowanej

symboliki⁴⁹⁸, która może być trudna do odbioru przez zwiedzających. Ogólnie można przyjąć, że przydatność opisywanej metody powinna być ograniczona tym, na ile narracja i jej doświadczanie są lub powinny być istotne dla konkretnego obiektu architektonicznego. Bez wątpienia jest ona istotna dla muzeów, w tym muzeów biograficznych. Będzie ona również ważna dla szeroko rozumianej architektury o funkcji kommemoratywnej. Potencjalnie może ona znaleźć zastosowanie także dla obiektów o funkcji sakralnej, a nawet dla obiektów komercyjnych, jeżeli za pomocą architektury chcemy opowiedzieć historię, np. marki, brandu.

Przedstawiony w pracy sposób analizy przestrzeni, może być przydatny także dla, współpracujących z architektami, muzealników i kuratorów wystaw, poprzez zwrócenie uwagi na znaczenie organizacji przestrzeni. Może to dotyczyć zarówno samodzielnych obiektów architektonicznych, jak i realizacji wystaw w zastanych budynkach, na co wskazano w poprzednim rozdziale, przedstawiając przykłady tego typu rozwiązań. Przedstawiona metoda analizy wraz z jej zapisem graficznym może również służyć do komunikacji pomiędzy uczestnikami procesu powstawania nowego muzeum, jako sposób prezentacji proponowanych rozwiązań architektonicznych oraz narzędzie ich koordynacji z innymi elementami muzeum np. wystawą, co pozwoli zachować czytelną narrację obiektu. Przede wszystkim jednak, przedstawione podejście analityczne, pozwala na całościowe ujęcie narracji i stosowanie jej w celu uzyskania indywidualnego charakteru danego obiektu. Wskazane wady i zalety stosowania metody podsumowuje Tabela 8.

⁴⁹⁸ Celem pracy nie jest promowanie lub krytyka rozwiązań związanych z symboliką, czy uznawanie ich za właściwe lub nie, a jedynie przyjęcie perspektywy opisu rozwiązań występujących w architekturze.

Tabela 8. Wady i zalety stosowania proponowanej metody badania narracji w architekturze.

Wady stosowania proponowanej metody	Zalety stosowania proponowanej metody
<p>– ograniczony zakres wykorzystania metody, zasadne jest stosowanie jej dla obiektów, dla których istotne jest opowiadanie historii, np.: muzeów, obiektów o funkcji kommemoratywnej, oraz sakralnej;</p> <p>– potencjalne zagrożenie wynikające z typizacji stosowanych rozwiązań;</p> <p>– zagrożenia płynące ze stosowania zbyt skomplikowanej symboliki, trudnej do odbioru, niezrozumiałej.</p>	<p>– metoda dostarcza uporządkowanego opisu zjawiska, co umożliwia stosowanie jej jako metody badawczej;</p> <p>– zwrócenie uwagi, że obiekty architektoniczne są częścią kultury i mogą być odczytywane jako tekst przez zwiedzających;</p> <p>– możliwość twórczego zastosowania w procesie projektowym, jako metoda systematyzująca zjawisko narracji w architekturze;</p> <p>– metoda, wraz opisanymi w pracy rozwiązaniami, może posłużyć do projektowania kolejnych muzeów biograficznych;</p> <p>– celem stosowania metody jest uzyskanie indywidualnego charakteru obiektu poprzez odniesienia do podejmowanego tematu;</p> <p>– metoda i jej zapis może ułatwiać komunikację pomiędzy różnymi stronami zaangażowanymi w proces projektowania muzeum, jako sposób prezentacji proponowanych rozwiązań architektonicznych.</p>

6. PODSUMOWANIE I WNIOSKI

W oparciu o przeprowadzone badania przygotowano pracę opisującą związki architektury i narracji na przykładzie muzeów biograficznych, zwanych również monograficznymi lub muzeami jednego artysty. W dysertacji prześledzono ich historię. Zrealizowano przez to jeden z celów pośrednich pracy, polegający na określeniu grupy tych obiektów i analizie wyników dotychczasowych badań ich dotyczących. Pozwoliło to w konsekwencji na wprowadzenie podziału muzeów biograficznych na cztery typy: 1) obiekty adaptowane z dawnych pracowni i miejsc zamieszkania; 2) niezwiązane z prezentowaną osobą obiekty adaptowane; 3) części założeń muzealnych poświęcone danemu artyście, powstające w obiektach nowoprojektowanych o funkcji muzealnej; 4) obiekty powstałe jako samodzielne muzea dedykowane jednemu artyście. To właśnie ten ostatni typ posłużył do przeprowadzenia badań nad architekturą i narracją współczesnych muzeów biograficznych⁴⁹⁹. Studia nad tą grupą poprzedzono analizą współczesnych uwarunkowań w funkcjonowaniu muzeów. Zmiany w muzealnictwie zobrazowano poprzez zaprezentowanie modyfikacji, sformułowanych przez ICOM – Międzynarodową Radę Muzeów (International Council of Museums), oficjalnych definicji muzeum, które znajdują odzwierciedlenie w architekturze samych obiektów muzealnych. Rozważania te przeprowadzono w kontekście – proponowanych przez badaczy – klasyfikacji architektury muzeów pod względem ich tematyki, nastroju i kulturowych powiązań.

Następnie przeanalizowano zróżnicowane znaczenia pojęcia „muzeum narracyjne”, w celu zobrazowania jego niejednoznaczności i odmienności wynikających ze zróżnicowania przyjmowanych przez badaczy perspektyw. Wskazało to na potrzebę zwrócenia się w stronę znaczenia narracji i narratologii, jako nurtu badań nad narracjami. W konsekwencji dokonano przeglądu podstawowych publikacji dla narratologii oraz prac z zakresu związków narracji i architektury, co było jednym z pośrednich celów pracy. Pokazały one, że obecnie narracja może być realizowana w różnych mediach, a jej charakter jest transmedialny, przy czym jako jedno z mediów narracyjnych może być postrzegana architektura. Na podstawie analizy wspomnianych publikacji wyróżniono dwa wiodące podejścia: 1) narracja wytwarzana jest w trakcie przejścia przez obiekt architektoniczny na podstawie cech związanych z narracyjnością obiektu lub 2) sam obiekt

⁴⁹⁹ Omawiane w pracy przykłady posiadają program samodzielnego muzeum, choć niektóre z nich można też przypisać do typu trzeciego ze względu na występujące połączenia z innymi placówkami (np. Muzeum Felixa Nussbauma, Centrum Lena Lye) lub funkcjonowanie w ramach zespołu muzealnego (Muzeum Lee Ufana). Należą one zasadniczo do grupy obiektów nowoprojektowanych.

stanowi narrację, która jest tworzona do odczytania w trakcie przejścia. Pierwsze z podejść stawia na bardziej indywidualny charakter znaczeń nadawanych przez zwiedzających i podkreśla rozumienie narracji jako konstruktów mentalnych – poznawczych. Drugie natomiast uwidacznia rolę autora obiektu architektonicznego jako twórcy tekstu narracyjnego. Przegląd publikacji, zarówno teoretyków architektury, jak i praktykujących architektów, wskazał na wzrost zainteresowania kategorią narracji, o czym świadczą zarówno inspiracje czerpane z prac narratologów przez projektantów, jak i same obiekty architektoniczne. W kontekście tych rozważań uzyskano odpowiedź na kolejne z pytań badawczych, dotyczące rozumienia i definiowania narracji dla obiektów architektonicznych. Stwierdzono, że obiekt architektoniczny można traktować jako narrację lub narracja może być aktywizowana w momencie przejścia przez obiekt, co z perspektywy architekta wiąże się z tym samym procesem decyzyjnym w trakcie prac projektowych.

W dalszym toku badań opisano współczesne muzea biograficzne wraz ze wskazaniem, że życie i twórczość artysty stanowią narrację bazową, czyli podstawową opowieść (pierwowzór) dla realizowanej w architekturze obiektów narracji. Wynika to z faktu, że narracja ta najczęściej ma charakter ilustracyjny. Opisano wiodące przykłady obiektów z różnych stron świata, określając występujące w nich elementy narracyjne, czyli rozwiązania architektoniczne o potencjale narracyjnym. Wykazano, że stanowią one niezwykle szeroki zbiór, a celem ich stosowania jest uzyskanie jednostkowej narracji. Nie ograniczają się one przy tym jedynie do wpływu na formę obiektów, ale są również czytelne w lokalizacji, połączeniach przestrzennych wewnętrznych oraz zewnętrznych i możliwych sposobach poruszania się po obiekcie. Charakterystycznymi dla muzeów biograficznych są, m.in. odniesienia do osoby artysty poprzez umieszczenie jego sygnatury w formie detalu architektonicznego, reprodukcje fragmentów prac lub kształtowanie architektury obiektu zgodnie z zasadami czy motywami zawartymi w dziełach twórcy. Stosowanym rozwiązaniem jest także próba wytworzenia u zwiedzających odczuć podobnych do tych, jakie mógł przeżywać artysta lub bohaterowie jego dzieł. Wobec powyższego sformułowano odpowiedź na następne pytanie badawcze dotyczące sposobów realizacji narracji w muzeach biograficznych. Przytoczono także wypowiedzi architektów dotyczące reprezentowanych przez nich podejść projektowych. Wielu z nich wskazuje na potrzebę tworzenia narracji w muzeach biograficznych, co dało odpowiedź na kolejne pytanie badawcze, dotyczące kierowania się przez projektantów właśnie tą potrzebą.

W konsekwencji analizy wyników badań nad narracjami wywieziono, że już sam obiekt architektoniczny może zostać uznany za tekst narracyjny. Do opisu architektury zaproponowano model analizy narratologicznej autorstwa Mieke Bal, który zakłada trójwarstwowość tekstu narracyjnego, składającego się z: tekstu, opowieści i fabuły. Połączono go z możliwościami graficznego zapisu każdej z warstw. Warstwę tekstu uwidoczniono poprzez ogólny rzut architektoniczny, warstwę opowieści poprzez główne kadry decydujące o charakterze przestrzeni i jej odniesieniach kulturowych, natomiast warstwę fabuły poprzez graf wywieziony z analizy *convex spaces*, ilustrujący możliwości poruszania się po obiekcie i występujące przy tym zdarzenia, co ujęto w tabelę. W pracy dokonano także próby przypisania, występujących w muzeach biograficznych, rozwiązań architektonicznych do trzech warstw tekstu narracyjnego, przy czym całościową analizę jednego obiektu architektonicznego przy założeniu trójwarstwowej budowy narracji, przeprowadzono dla muzeum Centrum Hamsuna (Hamsunsenteret) w Hamarøy, projektu Stevena Holla. Dostarczyła ona nowego spojrzenia na architekturę, pozwalając na zwrócenie uwagi na szczególnie istotne aspekty zjawiska. Analiza tego typu może być przeprowadzana w celu uzyskania opisu narracji lub w celu porównania narracji w różnych obiektach. Może być także wykorzystywana w fazie projektowej, poprzez wpływanie na bardziej świadome decyzje projektowe. Na koniec wskazano, zalety i wady takiej analizy stwierdzając zasadność jej stosowania w stosunku do szeroko rozumianej architektury o funkcji kommemoratywnej, zwłaszcza muzeów, w tym muzeów biograficznych. W ten sposób uzyskano odpowiedź na ostatnie z pytań badawczych, dotyczące możliwego zastosowania metod związanych z narratologią w stosunku do architektury muzeów biograficznych.

Reasumując, osiągnięto podstawowy cel badań, czyli wskazanie i opis związków między architekturą muzeów biograficznych a narracją, w kontekście projektowania przez architektów tego typu muzeów.

7. BIBLIOGRAFIA

[b.a.], *About architecture* (建築について), Witryna internetowa Nakamura Keith Haring Collection, źródło: <https://www.nakamura-haring.com/about/> [dostęp: 04.09.2022].

[b.a.], *About Museum*, Witryna internetowa Muzeum Agama, źródło: <https://en.yama.co.il/about/> [dostęp: 20.12.2022].

Adjaye D., Allison P. (red.), *David Adjaye : constructed narratives*, Lars Müller Publishers, Zürich 2017.

Adjaye D., *The lesson of Africa*, [w:] O. Enwezor, Z. Ryan (red.), *David Adjaye : form, heft, material*, The Art Institute of Chicago, Chicago 2015, s. 61–79.

Albano C., *Displaying lives: the narrative of objects in biographical exhibitions*, "Museum and Society" 2007, nr 5, s. 15–28.

Alini L., *Kengo Kuma : works and projects*, Electa architecture, Milan 2006.

Altman R., *A Theory of Narrative*, Columbia University Press, New York 2008.

Arnheim R., *Dynamika formy architektonicznej* (tłum. A. Grzeliński, D. Juraś), Oficyna, Łódź 2016.

[b.a.], *Art History and the "Blockbuster" Exhibition*, "The Art Bulletin" 1986, nr 68, s. 358–359.

Austin T., *Narrative Environments and Experience Design: Space as a Medium of Communication*, Routledge, New York 2020.

Austin T., *Scales of narrativity*, [w:] S. MacLeod, L. Hourston Hanks, J. Hale (red.), *Museum Making, Narratives, architectures, exhibitions*, Routledge, London–New York 2012, s. 107–118.

Badach J., Raszeja E., *Architektoniczne środki wyrazu w projektowaniu muzeów jako miejsc pamięci*, „Space & Form” 2017, nr 31, s. 77–106.

Bal M., *Narratologia, Wprowadzenie do teorii narracji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.

Barker E., *Exhibiting the canon: The blockbuster show*, [w:] E. Baker (red.), *Contemporary Culture of Display*, Yale University Press, New Haven–London 1999.

Barthes R., *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań* (tłum. W. Błońska), „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 59/4, s. 327–359.

Baumann R., *The Walhalla: Bavarian Integration Monument, Germanic Hall of Fame, Expression of European Patronage*, [w:] M. Beller, J. Leerssen (red.), *The Rhine: National Tensions, Romantic Visions*, Brill, Leiden 2017, s.166–182.

Berger R.W., *Public Access to Art in Paris: A Documentary History from the Middle Ages to 1800*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 1999.

Bonenberg W., *Narracja architektoniczna a kontekst kulturowy*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Poznańskiej, Architektura i Urbanistyka” 2007, nr 9, s. 5–16.

[b.a.], *Building and gardens*, Witryna internetowa Musée national Fernand Léger, źródło: <https://musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/fleger/en/building-and-gardens> [dostęp: 02.02.2022].

[b.a.], *Built for the future*, Witryna internetowa Munchmuseet, źródło: <https://www.munchmuseet.no/en/this-is-munch/built-for-the-future/> [dostęp: 04.04.2022].

Buren D., *Function of architecture*, [w:] R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne (red.), *Thinking about exhibitions*, Routledge, London–New York 2005, s. 222–226.

Burzyńska A., *Idea narracyjności w humanistyce*, [w:] B. Janusz, K. Gdowska, B. de Barbaro, *Narracja, teoria i praktyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 21–36.

Burzyńska A., *Kariera narracji. O zwrocie narratystycznym w humanistyce*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1–2, s. 43–64.

Carmel–Arthur J., *Canova and Scarpa in Possagno*, [w:] S. Buzas (red.), *Four museums : Carlo Scarpa, Museo Canoviano, Possagno, Frank O. Gehry, Guggenheim Bilbao Museum, Rafael Moneo, the Audrey Jones Beck Building, MFAH, Heinz Tesar, Sammlung Essl, Klosterneuberg*, Edition Axel Menges, Stuttgart 2004, s. 6–59.

Chatman S., *What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)*, [w:] W.J.T. Mitchell (red.), *On narrative*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1981, s. 117–136.

Coates N., *Narrative architecture*, John Wiley and Sons, Chichester 2012.

Coetzer N., *Narrative space, Three post-apartheid museums reconsidered*, [w:] S. MacLeod, L. Hourston Hanks, J. Hale (red.), *Museum Making, Narratives, architectures, exhibitions*, Routledge, London–New York 2012, s. 61–73.

Cobley P., *Narrative*, Routledge, London–New York 2013.

Coffee K., *Exhibition Review*, „Curator: The Museum Journal” 1996, nr 39, s. 67–71.

Colomina B., *Privacy and Publicity: Modern Architecture As Mass Media*, MIT Press, Cambridge–London 1994.

Corbellini G., *Sayable Space, Narrative Practices in Architecture*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa 2021.

Correa C., *Museums: an alternate typology*, „Daedalus” 1999, vol. 128, nr 3, s. 327–332.

Darragh J., Snyder J.S., *Museum Design, Planning and Building for Art*, Oxford University Press, New York–Oxford 1993.

Dass P., *The trumpet of nordland* (transl. T. Jorgenson), Selhornet AS, Mosjøen 2015.

Davis D., *The Museum Transformed: Design and Culture in the Post-Pompidou Age*, Abbeville Press, New York 1990.

Dawes M. J., Ostwald M. J., *Applications of graph theory in architectural analysis: past, present and future research*, [w:] A. Cavalcante (red.), *Graph Theory: New Research*, Nova Science Publisher's, New York 2013, s. 1–36.

Dawes M. J., Ostwald M. J., *The mathematics of the modernist villa: Architectural analysis using space syntax and isovists*, Birkhäuser – Springer, Cham 2018.

De Araujo A.B., *La restauration–conservation (2011–2019) de la Fondation Vasarely (1973–1976), ou comment rendre actuelles des ambiances surannées*, „Ambiances” 2016, nr 2, s. 1–29.

- De Bleeckere S., Gerards S., *Narrative architecture. A designer's story*, Routledge, London–New York 2017.
- De Portzamparc Ch., *Louvain-la-Neuve [...]*, [w:] D. Maricq, S. Tett, M. Wilmet (red.), *Hergé Museum*, Éditions Moulinsart, Bruxelles 2009, s. 6–7.
- Delorme J. C., Dubois A. M., *Paryskie pracownie artystów*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2015.
- Denzin N., Lincoln Y., *Strategies for Qualitative Inquiry*, SAGE, Thousand Oaks 1998.
- Deńko S., *Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka [...]*, [w:] Kaucz P., Zarzecka N. (red.), *Cricoteka : historia ośrodka i nowej siedziby*, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora – Cricoteka, Kraków 2015, s. 95–97.
- Deńko S., Lenartowicz K., *O przestrzeni progę jako przestrzeni kontaktów w urbanistyce i architekturze*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych PAN w Krakowie” 1975, t. XVIII, cz. 1, s. 265–266.
- Dernie D., *Exhibition design*, Laurence King Publishing, London 2007.
- Domaradzki J., *DNA jako kod kulturowy*, „Kultura Popularna” 2015, nr 2 (44), s. 40–68.
- Duncan T., McCauley N., *A Narrative Journey. Creating storytelling environments with architecture and digital media* [w:] S. MacLeod, L. Hourston Hanks, J. Hale (red.), *Museum Making, Narratives, architectures, exhibitions*, Routledge, London–New York 2012, s. 288–297.
- Dużyk J., *Siemiradzki. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1986.
- Eco U., *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, Znak, Kraków 1996.
- [b.a.], *Edvard Munch Shadows*, Witryna internetowa Munchmuseet, źródło: <https://www.munchmuseet.no/en/exhibitions/edvard-munch-shadows/> [dostęp: 14.08.2022].
- Enwezor O., Ryan Z. (red.), *David Adjaye : form, heft, material*, The Art Institute of Chicago, Chicago 2015.
- Fabbrichesi A., *Guide De La Galerie Buonarroti*, Typographie cenniniana delle Murate, Florence 1875.
- Folga-Januszewska D. (red.), *Extended Museum in Its Milieu*, Universitas, Kraków 2018.
- Folga-Januszewska D., *Muzeum: fenomeny i problemy*, Universitas, Kraków 2015.
- Folga-Januszewska D., *Muzeum i narracja: długa historia opowieści*, [w:] P. Kowal, K. Wolska-Pabian (red.), *Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych*, Universitas, Warszawa–Kraków 2019, s. 13–30.
- Folga-Januszewska D., *Obraz, narracja, pamięć. Czy możliwe jest wyobrażenie przeszłości w muzeum?*, [w:] R. Kostro, K. Wóycicki, M. Wysocki (red.), *Historia Polski od–nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości*, Muzeum Historii Polski, Warszawa 2014, s. 71–87.
- Fontana E., *Meanings of the “museum boom” in contemporary Poland and elsewhere*, “Museum Anthropology” 2020, nr 43, s. 45–59.

Fritsch J. (red.), *Museum Gallery Interpretation and Material Culture*, Routledge, London–New York 2011.

[b.a.], *The project of a Foundation*, Witryna internetowa Fondation Vasarely, źródło: <https://www.fondationvasarely.org/en/architectonic-center/the-project-of-a-foundation/> [dostęp: 02.02.2022].

Furse–Roberts J., *Narrative landscapes*, [w:] S. MacLeod, L. Hourston Hanks, J. Hale (red.), *Museum Making, Narratives, architectures, exhibitions*, Routledge, London–New York 2012, s. 179–190.

Gahtan M. W., Pegazzano D. (red.), *Monographic Exhibitions and the History of Art*, Routledge, London–New York 2018.

Genette G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982.

Ghirardo D., *Architektura po modernizmie* (tłum. M. Motek, M.A. Urbańska), Wydawnictwo VIA, Toruń 1999.

Gieba K., *Próba epopei. O narracjach założycielskich tzw. Ziemi Odzyskanych*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 321–335.

Głowiński M., *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 77/4, s. 75–100.

Greenberg R., *The exhibited redistributed. A case for reassessing space*, [w:] R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne (red.), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London 2005, s. 246–258.

Greenberg R., Ferguson B.W., Nairne S. (red.), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London 2005.

Greub S., Greub T. (red.), *Museums in the 21st Century, Concepts, Project, Buildings*, Prestel Verlag, Munich 2006.

Groat L., Wang D., *Architectural Research Methods*, John Wiley, New York 2002.

Gurian E. H., *Choosing among the options: An opinion about museum definitions*, “Curator: The Museum Journal” 2002, vol. 45, s. 77–88.

Gyurkovich M., *Współczesne muzeum w strukturze miasta*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2007.

Hamsun K., *Głód* (tłum. F. Mirandola), Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1974.

Hamsun K., *Hunger* (transl. R. Bly), Duckworth, London, 1974.

[b.a.], *Hergé Museum*, Witryna internetowa pracowni Christiana de Portzamparc, źródło: <https://www.christiandeportzamparc.com/en/projects/herge-museum/> [dostęp: 04.08.2022].

Herman D., Jahn M., Ryan M.–L. (red.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, London–New York 2010.

Herman L., Vervaeck B., *Handbook of narrative analysis*, University of Nebraska Press, Lincoln–London 2005.

Herreros J., *Interview with Juan Herreros, Architect of MUNCH, Life in Norway Show Episode 57*, rozm. przepr. D. Nickel, Witryna internetowa Life in Norway, źródło: <https://www.lifeinnorway.net/munch-museum-architecture/> [dostęp: 04.04.2022].

Higgitt J.C., *The Roman Background to Medieval England*, „Journal of the British Archaeological Association” 1973, nr 36, s. 1–15.

Hill K. (red.), *Museums and biographies: stories, objects, identities*, The Boydell Press, Woodbridge 2012.

Hillier B., Hanson J., *The social logic of space*, Cambridge University Press, Cambridge 1984.

Hillier B., *Space is the machine: a configurational theory of architecture*, Space Syntax, London 2007.

[b.a.], *Historic Artists' Homes and Studios Program Names Four New Sites to Membership Celebrating Women's Artistic Legacy*, Witryna internetowa The Historic Artists' Homes and Studios, źródło: <https://artistshomes.org/article/historic-artists%E2%80%99-homes-and-studios-program-names-four-new-sites-membership-celebrating> [dostęp: 08.01.2022].

Holl S., *Hamsun Center, 1994–2009*, [w:] Vaa A. i in. (red.), *Hamsun, Holl, Hamarøy : literature, architecture, landscape*, Lars Müller Publishers, Baden 2010, s. 177–181.

Hourston Hanks L., *Narrative, Story, and Discourse: The Novium*, Chichester, „Curator. The Museum Journal” 2015, nr 58 (1), s. 27–39.

Høyum N. F., *Knut Hamsun: a modernist from Nordland*, [w:] Vaa A. i in. (red.), *Hamsun, Holl, Hamarøy : literature, architecture, landscape*, Lars Müller Publishers, Baden 2010, s. 45–68.

Ikeguchi Y., *The museum concept* (film z monologiem), Witryna internetowa H. C. Andersens hus, <https://hcandersenshus.dk/en/press/> [dostęp: 18.02.2022].

[b.a.], *ICOM announces the alternative museum definition that will be subject to a vote*, Witryna internetowa ICOM, <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/> [dostęp: 31.12.2021].

[b.a.], *ICOM approves a new museum definition*, Witryna internetowa ICOM, <https://icom.museum/en/news/icom-approves-a-new-museum-definition/> [dostęp: 14.09.2022].

[b.a.], *International Council of Museums Constitution, Paris (France) 20 November 1946*, Article II – Section 2.

[b.a.], *International Council of Museums Statutes, Amended in Barcelona (Spain) 6 July 2001*, Article II – Definitions, Section 1.

[b.a.], *International Council of Museums Statutes, Approved in Vienna (Austria) 24 August 2007*, Article 3 – Definition of Terms, Section 1. Museum.

Jagodzińska K., *Czas Muzeów w Europie Środkowej: muzea i centra sztuki współczesnej (1989–2014)*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2014.

Jagodzińska K., *Museums and Centers of Contemporary Art in Central Europe After 1989*, Routledge, London 2019.

Jagodzińska K., *Museum boom continues: on the phenomenon of museums of contemporary art from a Central European perspective*, „Zarządzanie w Kulturze” 2016, nr 17, s. 9–29.

Jakobson R., *Closing Statements: Linguistics and Poetics*, [w:] T. A. Sebeok (red.), *Style In Language*, MIT Press, Cambridge 1960, s. 350–377.

Jasińska A., Jasiński A., *Stare kolekcje – nowa architektura, O problemach modernizacji kolekcjonerskich muzeów sztuki*, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2020.

Jencks C., *Architektura postmodernistyczna* (tłum. B. Gadomska), Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1987.

Jencks C., *The Iconic Building: The Power of Enigma*, Frances Lincoln, London 2005.

Jørgensen L. B., *Thorvaldesen's museum: A display of life and art, 1848–1984*, „International Journal of Museum Management and Curatorship” 1984, nr 3, s. 237–250.

Kaczmarczyk K. (red.), *Narratologia transmedialna. Teoria, praktyki, wyzwania*, Universitas, Kraków 2017.

Kaczmarczyk K., *O podstawowych założeniach narratologii transmedialnej i o jej miejscu wśród narratologii klasycznej i postklasycznej*, [w:] K. Kaczmarczyk (red.), *Narratologia transmedialna. Teoria, praktyki, wyzwania*, Universitas, Kraków 2017, s. 21–62.

Kaczmarczyk K., *Przestrzenne opowieści. Muzea, ogrody i pomniki jako media narracyjne*, [w:] K. Kaczmarczyk (red.), *Narratologia transmedialna. Teoria, praktyki, wyzwania*, Universitas, Kraków 2017, s. 497–576.

Kaczmarczyk K., *Wprowadzenie*, [w:] K. Kaczmarczyk (red.), *Narratologia transmedialna. Teoria, praktyki, wyzwania*, Universitas, Kraków 2017, s. 5–19.

Kanekar A., *Architecture's Pretexts: Spaces of Translation*, Routledge, London–New York 2015.

Kaucz P., Zarzecka N. (red.), *Cricoteka : historia ośrodka i nowej siedziby*, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora – Cricoteka, Kraków 2015.

Kaufmann E., *Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux, and Lequeu*, “American Philosophical Society” 1952, 42 (3), s. 431–564.

Kiciński A., *Muzea: zagadnienia rozwoju i projektowania: polska perspektywa*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa 2011.

Kirshenblatt–Gimblett B., *Inscenizowanie historii. Muzeum Historii Żydów Polskich Polin*, [w:] P. Kowal, K. Wolska–Pabian (red.), *Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych*, Universitas, Warszawa–Kraków 2019, s. 101–116.

Klonk C., *Spaces of Experience : Art Gallery Interiors from 1800–2000*, Yale University Press, New Haven 2009.

Knapik A., *Radykalne projekty wewnątrz grupy UFO jako przykład architektury narracyjnej*, „Quart” 2018, nr 2(48), s. 88–106.

Knell S. J., MacLeod S., Watson S. (red.), *Museum Revolutions, How museums changed and are changed*, Routledge, London–New York 2007.

Kobielska M., *Muzeum narracyjne – muzeum doświadczeniowe. Uwagi terminologiczne*, „Teksty Drugie” 2020, nr 4, s. 15–36.

Koschany R., *Architektura jako fabuła. O «Parasite» Bong Joon–ho*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 109, s. 23–34.

Kostro R., *Doświadczenie Muzeum Historii Polski*, [w:] P. Kowal, K. Wolska–Pabian (red.), *Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych*, Universitas, Warszawa–Kraków 2019, s. 125–129.

Kowal P., Folga Januszewska D., *Definicja muzeum narracyjnego*, [w:] P. Kowal, K. Wolska–Pabian (red.), *Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych*, Universitas, Warszawa–Kraków 2019, s. 49–50.

Kowal P., Wolska–Pabian K. (red.), *Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych*, Universitas, Warszawa–Kraków 2019.

Koziczak A., Markowski D., *Falsyfikat na polskim rynku dzieł sztuki; znaczenie sygnatury w wartościowaniu dzieła sztuki*, [w:] A. Jagielska–Burduk, W. Szafranski (red.), *Kultura w praktyce : zagadnienia prawne. T. 2, Wokół problematyki prawnej zabytków i rynku sztuki*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013, s. 23–46.

Kulas P., *Narracja jako przedmiot badań oraz kategoria teoretyczna w naukach społecznych*, „Kultura i Społeczeństwo” 2014, nr 58 (4), s. 111–130.

Kuma K., *Entrevista a Kengo Kuma*, "Palimpsesto" 2013, nr 07, s. 2–4.

Kuma K., *Museum of Hiroshige Ando*, „Lotus International” 2001, nr 111, s. 50.

[b.a.], *Kunstmuseum Appenzell*, Strona internetowa Kunstmuseum Appenzell, źródło: <https://www.h-gebirtka.ch/haeuser/kunstmuseum-appenzell/architektur/> [dostęp: 24.09.2021].

Lampugnani V.M., Sachs A. (red.), *Museum for a New Millenium: concepts, projects, buildings*, Prestel Verlag, Munich–London–New York 1999.

Langdalen E. F., *A magical tower, from concept to building*, [w:] Vaa A. i in. (red.), *Hamsun, Holl, Hamarøy : literature, architecture, landscape*, Lars Müller Publishers, Baden 2010, s. 137–151.

Lenartowicz J.–K., *Słownik psychologii architektury*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2010.

Libeskind D., Crichton S., *Breaking ground: adventures in life and architecture*, Riverhead Books, New York 2004.

Libeskind D., *The Space of Encounter*, Thames & Hudson, London 2001.

Loderer B., Soiron R. (red.), *Zentrum Paul Klee, Bern, The Architecture*, Bern Zentrum Paul Klee, Ostfildern 2006.

Loderer B., *Zentrum Paul Klee, Bern*, [w:] B. Loderer, R. Soiron (red.), *Zentrum Paul Klee, Bern, The Architecture*, Bern Zentrum Paul Klee, Ostfildern 2006, s. 12–67.

Luescher A., *Architecture that bows to the artist: Musée Soulages*, „Architectural Research Quarterly” 2016, nr 20, s. 207–216.

Madsen D., *Len Lye Center*, Witryna internetowa Architect Magazine, źródło: https://www.architectmagazine.com/project-gallery/len-lye-centre_o [dostęp: 31.08.2022].

Mack G., Szeemann H., *Art Museums into the 21st Century*, Birkhäuser, Basel 1999.

MacLeod S., Hourston Hanks L., Hale J. (red.), *Museum Making, Narratives, architectures, exhibitions*, Routledge, London–New York 2012.

MacLeod S. (red.), *Reshaping Museum Space, Architecture, Design, Exhibitions*, Routledge, London–New York 2005.

[b.a.], *Magazzino del Sale*, Witryna internetowa Fondazione Vedova, źródło: <https://www.fondazionevedova.org/en/magazzino-del-sale> [dostęp: 08.01.2022].

Maricq D., Tett S., Wilmet M. (red.), *Hergé Museum*, Éditions Moulinsart, Bruxelles 2009.

Matthews G., *Museums and galleries : a design and development guide*, Butterworth Architecture, Oxford 1991.

Mings J., *The story of building, Sverre Fehn's museums*, Blurb, New Orleans 2011.

Mitchell W. J. T. (red.), *On narrative*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1981.

Monestiroli A., *Tryglif i metopa. Dziewięć wykładów o architekturze*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2009.

[b.a.], *Musée national Gustave Moreau, Dossier de presse*, Musée national Gustave Moreau, Paris 2021.

[b.a.], *Narracja*, [w:] *Encyklopedia PWN*, źródło: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/narracja;3945893.html>, [dostęp: 30.10.2021].

Nawara P., *Czy Cricoteka zmieni Kraków? Spełnienie*, rozm. przepr. P. Sarzyński, „Polityka” 2015, nr 28, s. 68.

Nawara P., *Nowa Cricoteka [...]*, [w:] Kaucz P., Zarzecka N. (red.), *Cricoteka : historia ośrodka i nowej siedziby*, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora – Cricoteka, Kraków 2015, s. 101.

Newhouse V., *Towards a New Museum*, The Monacelli Press, New York 1998.

Niezabitowski A., *Narracja architektoniczna – interpretacje, spekulacje czy fakty empiryczne?*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 2016, nr 61 (1), s. 5–30.

O’Doherty B., *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, The Lapis Press, Santa Monica–San Francisco 1986.

Pabich M., *O kształtowaniu muzeum sztuki. Przestrzeń piękniejsza od przedmiotu*, Muzeum Śląskie, Katowice 2007.

Pacholewicz K., *Architektura muzeów sztuki* (praca doktorska), Politechnika Krakowska, Kraków 2013.

Pallasmaa J., *An architectural portrait, Between the literary and embodied metaphor*, [w:] Vaa A. i in. (red.), *Hamsun, Holl, Hamarøy : literature, architecture, landscape*, Lars Müller Publishers, Baden 2010, s. 231–245.

Parry R., Page R., Moseley A., *Museum thresholds. The design and media of arrival*, Routledge, London–New York 2018.

[b.a.], *Paul–Lincke–Höfe*, Witryna internetowa pracowni Martha Schwartz Partners, źródło: <https://msp.world/paul–lincke–hoefer–berlin–germany/> [dostęp: 30.10.2021 r].

Pavoni R., *Towards a definition and typology of historic house museums*, “Museum International” 2001, nr 53, s. 16–21.

Pawłowski P., *Przestrzeń ekspozycyjno–muzealna. Przesłanki kształtowania przestrzeni ekspozycyjno–muzealnej w związku z warunkami percepcji obiektów muzealnych*, Wydawnictwo IBiS, Wrocław 2012.

Pearce C., *The Interactive Book*, McMillan, Indianapolis 1997.

Patterson A., *Andrew Patterson, Gold Medal interview*, rozm. przepr. J. Walsh, źródło: <https://www.nzia.co.nz/explore/interviews/andrew–patterson–gold–medal–interview> [dostęp: 31.08.2022].

Petelenz M., *Światło i jego antynomie jako narzędzie narracyjne w architekturze*, „Środowisko Mieszkaniowe” 2017, nr 18, s. 58–66.

Piano R., Newhouse V., *Renzo Piano museums*, The Monacelli Press, New York 2007.

Piano R., *Liebe Freunde* (korespondencja z M.E. i M. Müller), źródło: <https://www.creaviva–zpk.org/de/saper–vedere/renzo–pianos–architektur> [dostęp: 01.06.2019].

Piano R., *Q&A: Renzo Piano, Master of Museum Design, on the New Whitney*, rozm. przepr. P. Clemence, “Metropolis Magazine” 2014, <https://metropolismag.com/projects/qa–renzo–piano/>, [dostęp: 14.09.2021].

Piano R., *The genius behind some of the world's most famous buildings*, TED conference, Vancouver, 12 kwiecień 2018, https://www.ted.com/talks/renzo_piano_the_genius_behind_some_of_the_world_s_most_famous_building, [dostęp: 07.07.2021].

Pieczka M., *Architektura współczesnych wystaw – w poszukiwaniu środowiska ekspozycji artysty i jego twórczości*, [w:] B. Jakubicki, J. Jabłońska–Pawlaczek (red.), *ReForma. Innowacyjność w architekturze wnętrz*, ASP we Wrocławiu, Wrocław 2021, s. 62–71.

Pieczka M., *Architecture of exhibitions – case studies of contemporary spaces for art and artist (Architektura wystaw – studia współczesnych przestrzeni dla sztuki i artysty)*, „Space and Form” 2020, nr 42, s. 85–98.

Pieczka M., Wórzeczka B., *Art in Post–Industrial Facilities–Strategies of Adaptive Reuse for Art Exhibition Function in Poland*, „Buildings” 2021, nr 11(10) : 487.

Pieńkos A., *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.

Pieńkos A. (red.), *Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku. Mitologia i rzeczywistość*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2002.

- Pomian K., *Zbieracze i osobliwości Paryż – Wenecja XVI–XVIII w.*, Wydawnictwo Słowo, Gdańsk 2013.
- Popczyk M. (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Universitas, Kraków 2006.
- Potteiger M., Purinton J., *Landscape Narratives: Design Practices for Telling Stories*, J. Wiley, New York 1998.
- Propp W., *Morfologia bajki* (tłum. W. Wojtyga–Zagórska), Książka i Wiedza, Warszawa 1976.
- Psarra S., *Architecture and Narrative, The formation of space and cultural meaning*, Routledge, London–New York 2009.
- Purchla J., Sepioł J. (red.), *Forms Follow Freedom, Architektura dla kultury w Polsce 2000+*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2015.
- Ragionieri P., *The Casa Buonarroti in Florence*, [w:] F. Fergonzi (red.), *Rodin and Michelangelo: A Study in Artistic Inspiration*, Charta, Milan 1997, s. 15–25.
- Ribas J., *Notes towards a history of the solo exhibition*, “Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry” 2015, nr 38, s. 4–15.
- Rogińska–Niesłuchowska M., *Architecture of the contemporary museums as the art of transmission of material and spiritual cultural values*, “Architectus” 2010, nr 28, s. 179–182.
- Rogińska–Niesłuchowska M., *Rola światła słonecznego w architekturze współczesnego muzeum* (praca doktorska), Politechnika Gdańska, Gdańsk 2006.
- Roppola T., *Designing for the Museum Visitor Experience*, Routledge, London–New York 2012.
- Rusnak M., *Adaptacje wybranych obiektów dziedzictwa i techniki na funkcje muzealne i ekspozycyjne w Polsce po 1990 r.* (praca doktorska), Politechnika Wrocławska, Wrocław 2013.
- Rottermund A., *Muzea – perspektywy*, „Muzealnictwo” 2015, nr 56, s. 3–15.
- Rutkowska–Dybek M., *Model architektury współczesnego muzeum europejskiego* (praca doktorska), Politechnika Gdańska, Gdańsk 2011.
- Ryan M.–L., Foote K., Azaryahu M., *Narrating space / spatializing narrative: where narrative theory and geography meet*, The Ohio State University Press, Columbus 2016.
- Ryan M.–L., *Introduction*, [w:] M.–L. Ryan (red.), *Narrative across media: The Languages of Storytelling*, University of Nebraska Press, Lincoln–London 2004, s. 1–40.
- Ryan M.–L. (red.), *Narrative across media: The Languages of Storytelling*, University of Nebraska Press, Lincoln–London 2004.
- Ryan M.–L., *On defining narrative media*, “Image & Narrative” 2003, nr 6, s. 1–7.
- Sachar A., *Architektura jako symbol, tekst i tło*, źródło: <https://pl.mocak.pl/architektura-jako-symbol-tekst-i-tlo> [dostęp: 05.12.2021 r.].

Scheeren O., *Why great architecture should tell a story*, TEDGlobal Conferences, London, 29 wrzesień 2015, https://www.ted.com/talks/ole_scheeren_why_great_architecture_should_tell_a_story#t-1527, [dostęp: 07.07.2021].

Skolnick L. H., *Towards a new museum architecture Narrative and representation*, [w:] S. MacLeod (red.), *Reshaping Museum Space, Architecture, Design, Exhibitions*, Routledge, London–New York 2005, s. 118–130.

Simon N., *The Participatory Museum*, Museum 2.0, Santa Cruz–Calif 2010.

Stefanis K., *Nathaniel Hone's 1775 Exhibition: The First Single–Artist Retrospective*, „Visual Culture in Britain” 2013, nr 14, s. 131–153.

Stefanis K., *Nathaniel Hone's 1775 exhibition. The first single–artist retrospective*, [w:] M. W. Gahtan, D. Pegazzano (red.), *Monographic Exhibitions and the History of Art*, Routledge, London–New York 2018, s. 13–25.

Swartjes I., Theune M., *A Fabula Model for Emergent Narrative*, [w:] Göbel S., Malkewitz R., Iurgel I. (red.), *Technologies for Interactive Digital Storytelling and Entertainment, TIDSE 2006: proceedings*, Springer, Berlin–Heidelberg 2006, s. 49–60.

Szapkowska–Loranc E., *Fabula w architekturze. O trójdzielności tekstu architektonicznego i jego warstwie fabularnej w oparciu o założenia teorii narratologii*, [w:] J. Godlewicz–Adamiec, T. Szybisty (red.), *Literatura a Architektura*, Imedius, Kraków–Warszawa 2017, s. 35–46.

Szapkowska–Loranc E., *Narracja współczesnych budynków muzealnych*, „Przestrzeń i Forma” 2015, nr 24 (1), s. 85–100.

Szultk A., *Inspiracja dla koncepcji architektonicznej [...]*, [w:] Kaucz P., Zarzecka N. (red.), *Cricoteka : historia ośrodka i nowej siedziby*, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora – Cricoteka, Kraków 2015, s. 105.

Tilden F., *Interpreting Our Heritage, 4th edition, expanded and updated*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 2007.

[b.a.], *The House*, Witryna internetowa The Van Gogh House, źródło: <https://vangoghhouse.co.uk/van-gogh-house-london/the-house/> [dostęp: 08.01.2022].

[b.a.], *The Richard Mortensen Room*, Witryna internetowa Muzeum w Trapholt, źródło: <https://trapholt.dk/en/richard-mortensen-room/> [dostęp: 01.02.2022].

[b.a.], *The Towers Installed at the Burchfield Penney*, Witryna internetowa Burchfield Penney Art Center, źródło: <https://burchfieldpenney.org/about/news/article:10-09-2013-12-00am-the-towers-installed-at-the-burchfield-penney/> [dostęp: 02.08.2022].

[b.a.], *The Works of The Late Sir Edwin Landseer, R.A., Winter Exhibition 1874*, Royal Academy of Arts, London 1874, źródło: https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/exhibition-catalogue/1874-sir-edwin-landseer-ra?all_fields=&commit=Search&date=1874&form=exhibition_catalogues&index=3&title=&total_entries=3&utf8=%E2%9C%93 [dostęp: 01.09.2020].

Thomas B., *Narrative: The Basics*, Routledge, London–New York 2016.

Todorov T., *Grammaire du Décaméron*, Mouton, The Hague 1969.

- Tourniokiotis P., *The Historiography of Modern Architecture*, MIT Press, Cambridge–London 1999.
- Trisno R., Wibisono A., Lianto F., Sularko V., *Translation of Narratology Model in Literature into Narrative Museum Architecture*, [w:] Ping T.A. (red.) *The 2nd Tarumanagara International Conference on the Applications of Social Sciences and Humanities (TICASH 2020)*, Atlantis Press, 2020, s. 1141–1146.
- Trzebiński J. (red.), *Narracja jako sposób rozumienia świata*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2002.
- Trzebiński J., *Narracyjne konstruowanie rzeczywistości*, [w:] J. Trzebiński (red.), *Narracja jako sposób rozumienia świata*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2002, s. 17–42.
- Tschumi B., *Architecture and Disjunction*, The MIT Press, Cambridge–London 1996.
- Tschumi B., *The Manhattan transcripts*, Academy Editions, London 1981.
- Turner V., *Social Dramas and Stories about Them*, [w:] W.J.T. Mitchell (red.), *On narrative*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1981, s. 137–164.
- Tzortzi K., *Museum space : where architecture meets museology*, Routledge, London–New York 2016.
- Vaa A. i in. (red.), *Hamsun, Holl, Hamarøy : literature, architecture, landscape*, Lars Müller Publishers, Baden 2010.
- Von Naredi–Rainer P., *Museum buildings a design manual*, Birkhäuser, Basel–Boston 2004.
- Von Wistinghausen M., *Artist's Studio Museum Network, 2019 Survey Report*, źródło: https://www.artiststudiomuseum.org/media/file/ASMN_2019_Survey_Report_Magnus_von_Wistinghausen.pdf [dostęp 10.08.2021].
- Walewski M., Wudarczyk A., *Rola nowoczesnych muzeów narracyjnych w rozwoju miast*, [w:] P. Kowal, K. Wolska–Pabian (red.), *Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych*, Universitas, Warszawa–Kraków 2019, s. 267–300.
- Wakefield S., *Museum Development in the Gulf: Narrative and Architecture*, „Architectural Design” 2015, nr 85, s. 20–27.
- Wang S., XiaoJuan D. (red.), *Culture and art – museum design : art museum, humanistic museum*, Artpower International Publishing, Hong Kong 2012.
- Waźbiński Z., *Musaeum Paola Giovio w Como, jego geneza i znaczenie*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo” 1979, nr 8 (99), s. 115–144.
- Wąs C., *Od perwersji do dekonstrukcji. Architektura Bernarda Tschumiego Część I*, „Quart” 2013, nr 1 (27), s. 71–95.
- Wąs C., *Od perwersji do dekonstrukcji. Architektura Bernarda Tschumiego Część III*, „Quart” 2013, nr 4 (30), s. 64–91.
- Wąs C., *Znikająca wyspa modernizmu w architekturze. Panayotisa Tourniokiotisa Historiography of Modern Architecture*, „Quart” 2006, nr 2, s. 95–107.

Weinberg J., Elieli R., *The Holocaust Museum in Washington*, Rizzoli International Publications, New York 1995.

Whittingham S., *The poetry of the museum*, „Museum International” 2009 nr 48, s. 4–8.

Wierzbicka A. M., *Architektura jako narracja znaczeniowa*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa 2013.

Wilson R.J., *Wprowadzenie do teorii grafów*, PWN, Warszawa, 2007.

Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć* (tłum. K. Kumaniecki), Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2004.

Wong J. F., *The script of viscosity: the phenomenal experience in Steven Holl's museum architecture*, „The Journal of Architecture” 2012, nr 17(2), s. 273–292.

Wood J., *The studio in the gallery?*, [w:] S. MacLeod (red.), *Reshaping Museum Space, Architecture, Design, Exhibitions*, Routledge, London–New York 2005 s. 158–169.

[b.a.], *Współczesny*, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, źródło: <https://sjp.pwn.pl/szukaj/wspolczesny.html>, [dostęp: 30.06.2021].

Ziółkowska–Weiss K., *Ewolucja tradycyjnych funkcji muzeum w narracyjne muzea multimedialne na przykładzie muzeum Fabryka Emalia Oskara Schindlera*, „Przedsiębiorczość – edukacja” 2013, nr 9, s. 162–174.

Żygulski Z. jun., *Muzea na świecie, Wstęp do muzealnictwa*, PWN, Warszawa 1982.

Żygulski Z. jun., *Przemiany architektury muzeów*, „Muzealnictwo” 2004, nr 45, s. 106–124.

8. SPIS ILUSTRACJI I TABEL

SPIS ILUSTRACJI:

- II.1. Metodologia badań. Opracowanie własne.
- II.2. Gabinet osobliwości Ole Worma (tzw. Museum Wormianum), frontyspis z *Musei Wormiani Historia*, 1655. Źródło: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik: 1655 ___ Frontispiece_of_Museum_ Wormiani](https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:1655_Frontispiece_of_Museum_Wormiani) [dostęp: 04.09.2022].
- II.3. Canadian Museum of Nature w Ottawie. Źródło: [https://kids.kiddle.co/images/b / bf/Canadian_Museum_of_Nature_-_06.jpg](https://kids.kiddle.co/images/b/bf/Canadian_Museum_of_Nature_-_06.jpg) [dostęp: 04.09.2022].
- II.4. Fridericianum w Kassel. Źródło: [https://en.wikipedia.org/wiki/ File:Kassel_ asv 2022-02_img25_Fridericianum.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Kassel_asv_2022-02_img25_Fridericianum.jpg) [dostęp: 04.09.2022].
- II.5. Natural History Museum w Londynie. Źródło: [https://images.prismic.io/purcell /MzllZTQxYmUtYjAxOS00OTI2LWI5YTYtNmM5ZTk4MjgzNGI0_panorama_ 190507_161822.jpg?auto=compress,format&rect=0,0,1280,584&w=1536&h=584](https://images.prismic.io/purcell/MzllZTQxYmUtYjAxOS00OTI2LWI5YTYtNmM5ZTk4MjgzNGI0_panorama_190507_161822.jpg?auto=compress,format&rect=0,0,1280,584&w=1536&h=584) [dostęp: 21.06.2022].
- II.6. Państwowe Muzeum Historyczne w Moskwie. Źródło: [https://bridgetomoscow. com /files /200/1834.jpg](https://bridgetomoscow.com/files/200/1834.jpg) [dostęp: 21.06.2022].
- II.7. Altes Museum w Berlinie. Fot. autora, 2022.
- II.8. British Museum w Londynie. Źródło: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Muzeum_ Brytyjskie#/media/Plik:British_Museum_from_NE_2.JPG](https://pl.wikipedia.org/wiki/Muzeum_Brytyjskie#/media/Plik:British_Museum_from_NE_2.JPG) [dostęp: 09.09.2022].
- II.9. Everson Museum w Syracuse. Źródło: [https://pcfandtypecodewebstuff. s3. amazonaws.com/images/n557-2.ext.EzraStoller-ESTO.6147_E04_00.max-1600 x 1200.jpg](https://pcfandtypecodewebstuff.s3.amazonaws.com/images/n557-2.ext.EzraStoller-ESTO.6147_E04_00.max-1600x1200.jpg) [dostęp: 08.09.2022].
- II.10. National Gallery of Art – East Building w Waszyngtonie. Źródło: [https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:National-Gallery-of-Art-East-Building-I-M- Pei -National-Mall-Washington-DC-Apr-2014.jpg](https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:National-Gallery-of-Art-East-Building-I-M-Pei-National-Mall-Washington-DC-Apr-2014.jpg) [dostęp:08.09.2022].
- II.11. Munson-Williams-Proctor Art Institute w Utice. Źródło: [https://www.xiellcom. cdn.triggerfish.cloud/uploads/2022/02/munsonwilliams_hero-1.jpg](https://www.xiell.com.cdn.triggerfish.cloud/uploads/2022/02/munsonwilliams_hero-1.jpg) [dostęp: 08.09. 2022].
- II.12. Richard Mortensen Room w Trapholt, wnętrze ekspozycyjne. Źródło: [https:// scontent -ham3-1.xx.fbcdn.net/v/t31.18172-8/28061636_10154566572038039_ 2523000025489240769_o.jpg?stp=cp0_dst-jpg_e15_q65_s320x320&_nc_cat = 106&ccb=1-7&_nc_sid=8024bb&_nc_ohc=p0oBQ_Ikg5EAX_3XIVN&_nc_ht= scontent-ham3-1.xx&oh=00_AfBjQJjIsONJOUeK6mPOBAECILKtE_Ic HUy8stLALH42sCw&oe=648187AD](https://scontent-ham3-1.xx.fbcdn.net/v/t31.18172-8/28061636_10154566572038039_2523000025489240769_o.jpg?stp=cp0_dst-jpg_e15_q65_s320x320&_nc_cat=106&ccb=1-7&_nc_sid=8024bb&_nc_ohc=p0oBQ_Ikg5EAX_3XIVN&_nc_ht=scontent-ham3-1.xx&oh=00_AfBjQJjIsONJOUeK6mPOBAECILKtE_IcHUy8stLALH42sCw&oe=648187AD) [dostęp: 04.09.2022].
- II.13. Erwin Heerich (współpraca Herman H. Müller), budynek–rzeźba *Der Turm* na terenie Museum Insel Hombroich w Neuss, 1989. Źródło: [https://www.nrw- tourismus. de/images/opawbd1uyk0-/der-turm-eine-begehbare-skulptur-von- erwin-heerich-im-museum-insel-hombroich.jpg](https://www.nrw-tourismus.de/images/opawbd1uyk0-/der-turm-eine-begehbare-skulptur-von-erwin-heerich-im-museum-insel-hombroich.jpg) [dostęp: 04.09.2022].
- II.14. Plan Museum Insel Hombroich z budynkami– rzeźbami Erwina Heericha. Źródło: <http://brickmasonry.blogspot.com/search/label/Erwin%20Heerich> [dostęp: 04.09. 2022].
- II.15. Cy Twombly Gallery w Houston, aksonometria pokazująca część ekspozycyjną z systemem rozpraszającym światło. Źródło: <https://www.fondazionerenzopiano.>

- org / en/project/cy-twombly-pavilion/#section-drawings-1160 [dostęp: 04.09.2022].
- II.16. Cy Twombly Gallery, wnętrze ekspozycyjne (na wprost praca inspirowana kaligrafią: Cy Twombly, *Bez tytułu*, 1967). Źródło: <https://www.incollect.com/sites/uploads/fig0251.jpg> [dostęp: 04.09.2022].
- II.17. Musée national Gustave Moreau w Paryżu, wnętrze muzeum. Źródło: <https://www.urbansider.com/wp-content/uploads/Posts/Recommendations/Gustave-Moreau-Museum-studio-and-stairs-%C2%A9-RMN-GP-Adrien-Didierjean.jpg> [dostęp: 03.09.2022].
- II.18. Musée Rodin w Paryżu, wnętrze muzeum. Źródło: <https://www.musee-rodin.fr/sites/default/files/styles/885x495/public/2020-12/home-3.jpg?itok=4EMCGjAk> [dostęp: 03.09.2022].
- II.19. Casa Buonarroti we Florencji, wnętrze. Źródło: <https://met.cittametropolitana.fi.it/public/images/20220224094042238.jpg> [dostęp: 03.09.2022].
- II.20. Lokalizacja Tempio Canoviano i Gipsoteca Canoviana w Possagno. Opracowanie autora. Źródło mapy: <https://www.google.com/maps/place/31054+Possagno,+Prowincja+Trevise,+W%C5%82ochy/@45.8567729,11.8766763,911m/data=!3m1!1e3!4m6!3m5!1s0x4778defd0bf4224f:0x49a4f225a24a7d1a!8m2!3d45.8514044!4d11.8738532!16zL20vMGdrMzV0?entry=tu> [dostęp: 03.09.2022].
- II.21. Tempio Canoviano w Possagno. Źródło: <https://www.cherryintrip.com/wp-content/uploads/2021/05/1.png> [dostęp: 03.09.2022].
- II.22. Gipsoteca Canoviana w Possagno, widok zewnętrzny. Źródło: <http://felicecalchi.blogspot.com/2013/09/la-gipsoteca-canoviana-di-possagno.html> [dostęp: 08.08.2022].
- II.23. Gipsoteca Canoviana, widok zewnętrzny. Źródło: <http://felicecalchi.blogspot.com/2013/09/la-gipsoteca-canoviana-di-possagno.html> [dostęp: 08.08.2022].
- II.24. Gipsoteca Canoviana w Possagno, rzut pierwotnego budynku wraz z częścią zaprojektowaną przez Carlo Scarpę. Źródło: <https://i.pinimg.com/originals/b4/5e/42/b45e42b85e30a59c330d1acbdec5fc2f.png> [dostęp: 08.08.2022].
- II.25. Gipsoteca Canoviana, część dobudowana według proj. Carlo Scarpy. Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Possagno,_Gipsoteca_Canoviana.jpg [dostęp: 04.08.2022].
- II.26. Gipsoteca Canoviana, część dobudowana – wnętrze. Źródło: https://bdt-cdn.s3.eu-central-1.amazonaws.com/wp-content/uploads/dgimport/images/BDT_07_086_photo_02.jpg [dostęp: 04.08.2022].
- II.27. Gipsoteca Canoviana, część dobudowana – wnętrze. Źródło: https://www.museocanova.it/2022/wp-content/uploads/2022/05/Gypsotheca_Possagno_Scarpa.jpg [dostęp: 04.08.2022].
- II.28. Gipsoteca Canoviana, ekspozycja w części dobudowanej – wnętrze. Źródło: https://www.museocanova.it/2022/wp-content/uploads/2022/05/Gypsotheca_Possagno_Scarpa.jpg [dostęp: 04.08.2022].
- II.29. Thorvaldsenianum w Kopenhadze, widok zewnętrzny. Źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a1/Thoraldsens_Museum.jpg [dostęp: 22.09.2022].

- II.30. Thorvaldsenianum, dziedziniec z grobem artysty. Źródło: https://web.archive.org/web/20161014230607if_/http://static.panoramio.com/photos/large/30583261.jpg [dostęp: 22.09.2022].
- II.31. Thorvaldsenianum, fragment fryzu autorstwa Jørgena Sonne'a. Źródło: <http://danishdesignreview.com/architecture/tag/Thorvaldsens+Museum> [dostęp: 22.09.2022].
- II.32. Thorvaldsenianum, aksonometria i rzut. Źródło: <http://kunstbib.dk/samlinger/arkitekturtegninger/vaerker/000032154> [dostęp: 22.09.2022].
- II.33. Thorvaldsenianum, wnętrze. Źródło: https://berlingske.bmcdn.dk/media/cache/resolve/image_x_large_lg/image/109/1091906/22490876-bmr-thorvaldsens-museum-_forhal_fotograf-sarah-coghill.jpg [dostęp: 23.09.2022].
- II.34. Muzeum Van Gogha w Amsterdamie, widok po rozbudowach. Źródło: https://di262mgurvkjm.cloudfront.net/100fbd78-b4a5-48c7-9b40-3abe39e8e442/JGU_20150410_001_2525_M~3_wqxca.jpg [dostęp: 10.09.2022].
- II.35. Muzeum Van Gogha w Amsterdamie, wnętrze. Źródło: <https://www.ggharchitecten.nl/wp-content/uploads/2017/11/2-renovatie-Van-Gogh-Museum-Rietveld.jpg> [dostęp: 10.09.2022].
- II.36. Fundació Joan Miró w Barcelonie. Źródło: https://cdn02.visitbarcelona.com/files/5531-4959-imagenCAT/fundacio_miro_barcelona_c1.jpg [dostęp: 23.06.2022].
- II.37. Fundació Joan Miró w Barcelonie, wnętrze. Źródło: <https://cdn02.visitbarcelona.com/files/5531-5845-imagenCAT/Fundacio.Miro-T24b.jpg> [dostęp: 23.06.2022].
- II.38. Musée national Fernand Léger w Biot, mozaika na elewacji. Źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/03/Musee_Fernand_Leger_01.jpg/1920px-Musee_Fernand_Leger_01.jpg [dostęp: 24.06.2022].
- II.39. Musée national Fernand Léger, wnętrze z witrażem w technologii *dalle de verre*. Źródło: <https://www.biot.fr/wp-content/uploads/2018/09/percevoir-couleur.jpg> [dostęp: 24.06.2022].
- II.40. Musée national Fernand Léger, wnętrze ekspozycyjne. Źródło: <https://www.azurvtc.fr/wp-content/uploads/2016/08/musee-fernand-leger.jpg> [dostęp: 09.09.2022].
- II.41. Musée national Fernand Léger, ogród z rzeźbami inspirowanymi pracami artysty. Źródło: https://musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/fleger/sites/fernandleger/files/styles/w1920_extra_wide/public/2020-10/IMG_8474-musee-leger-biot-1920_960px-10.jpg?itok=HbY1CZzw [dostęp: 09.09.2022].
- II.42. Fondation Vasarely w Aix-en-Provence. Źródło: <https://reservation.aixenprovencetourism.com/medias/images/prestations/la-fondation-vasarely-38226.jpg> [dostęp: 09.09.2022].
- II.43. Fondation Vasarely, rzut. Źródło: https://www.frequence-sud.fr/admin/transfert_lieu/data/218.jpg [dostęp: 09.09.2022].
- II.44. Fondation Vasarely, wnętrze ekspozycyjne. Źródło: <https://c8.alamy.com/zooms/9/f3c5bdfc998345b49e7590c2c5d1c85b/2act42t.jpg> [dostęp: 09.09.2022].

- II.45. Victor Vasarely, *Hommage a L'Hexagone*, 1969. Źródło: https://media.mutualart.com/Images/2020_08/29/21/213417529/869ae4ee-af66-487f-b19b-05a1393ccc8c.jpeg?w=768.jpg [dostęp: 09.09.2022].
- II.46. Victor Vasarely, *Sin Hat 33*, 1972–1973. Źródło: https://www.fonds-epicurien.fr/wp-content/uploads/2017/11/9935920_fullsize.jpg [dostęp: 09.09.2022].
- II.47. Fondation Vasarely, widok z lotu ptaka. Źródło: <https://d1bb1mccaihlpl.cloudfront.net/variants/bm9nif378wyl9px8wpgn2mbjpc0h/5495488087431af32265aaaaa1b8a274541d70555aa4d7c01d8d0fed27e7c152> [dostęp: 09.09.2022].
- II.48. Podział muzeów biograficznych. Opracowanie własne.
- II.49. Muzeum Żydowskie w Berlinie. Fot. autora, 2022.
- II.50. Muzeum Żydowskie w Berlinie, rzut kondygnacji podziemnej. Opracowanie na podstawie dokumentacji. Źródło: https://freight.cargo.site/w/1000/i/055ec5f1bb709ac04205d7b1480e40b5b6f70d79c478579c0e026b4dfd8f0b3d/Drawing-Set---Libeskind_Page_04.jpg [dostęp: 15.09.2022].
- II.51. Muzeum Żydowskie w Berlinie, Wieża Holocaustu – wnętrze, widok w kierunku ujęcia światła (perspektywa żabia). Fot. autora, 2022.
- II.52. Muzeum POLIN w Warszawie. Fot. autora, 2019.
- II.53. Muzeum POLIN, rzut parteru. Źródło: <https://miesarch.com/uploads/images/works/3257-22969.jpg> [dostęp: 15.09.2022].
- II.54. Muzeum POLIN, hall główny nawiązujący do Yam Suf – biblijnej historii przejścia przez Morze Czerwone. Fot. autora, 2019.
- II.55. Schemat ilustrujący zależności pomiędzy trzema warstwami tekstu na przykładzie trzech hipotetycznych obiektów architektonicznych, oznaczonych A, B, C. Opracowanie własne.
- II.56. Muzeum Soulagesa (Musée Soulages) w Rodez. Źródło: <https://www.imageprofessionals.http://hicarquitectura.com/wp-content/uploads/2016/08/RCR-.Soulages-Museum-.Rodez-3.jpg> [dostęp: 20.05.2022].
- II.57. Muzeum Soulagesa, rzut kondygnacji -1. Opracowanie własne na podstawie dokumentacji projektowej.
- II.58. Muzeum Soulagesa, sala ekspozycyjna. Źródło: https://cdn.ca.emap.com/wp-content/uploads/sites/12/2014/09/11747-2_635_234419776.jpg [20.05.2022].
- II.59. Hepworth Wakefield, elewacja. Źródło: <https://iwan.com/portfolio/hepworth-wakefield-gallery-yorkshire/#12874> [dostęp: 25.06.2022].
- II.60. Hepworth Wakefield, sala ekspozycyjna. Źródło: <https://iwan.com/portfolio/hepworth-wakefield-gallery-yorkshire/#12874> [dostęp: 25.06.2022].
- II.61. Muzeum H. C. Andersena (H. C. Andersens hus), plan ogrodu i lokalizacja w skali urbanistycznej. Źródło: <https://www.masuplanning.com/project/hc-andersen-house-of-fairytales/> [dostęp: 15.07.2022].
- II.62. Muzeum H. C. Andersena, widok na część zagłębioną w ziemi. Źródło: https://images.adsttc.com/media/images/623c/893a/40c9/f001/65ef/d5e0/large_jpg/hc-andersen55.jpg?1648134633 [dostęp: 15.07.2022].
- II.63. Muzeum H. C. Andersena, wnętrze. Źródło: https://hcandersenshus.dk/wp-content/uploads/r_hjortshoj-hc-andersen-web-31.jpg [dostęp: 15.07.2022].

- II.64. Muzeum H. C. Andersena, przekrój. Źródło: https://www.metalocus.es/sites/default/files/styles/mopis_news_carousel_item_desktop/public/metalocus_kengokuma_hcandersenshus_ramus-hjortshoej_35.jpg?itok=iE-cKSWK [dostęp: 15.07.2022].
- II.65. Muzeum H. C. Andersena, widok na ogród. Źródło: https://hcandersenshus.dk/wp-content/uploads/bjoern-koch-klausen-h-c--andersens-hus-5_mindre.jpg [dostęp: 15.07.2022].
- II.66. Dawny dom H. C. Andersena. Źródło: org/wikipedia/commons/5/54/Hans__Andersens_house_in_Odense.jpg [dostęp: 16.07.2022].
- II.67. Muzeum Pettera Dassa (Petter Dass-museet), lokalizacja. Opracowanie własne. Źródło mapy: <https://www.vegvesen.no/trafikk/> [dostęp: 16.07.2022].
- II.68. Muzeum Pettera Dassa (Petter Dass-museet), widok z lotu ptaka. Źródło: https://helgelandmuseum.no/wp-content/uploads/2021/04/DJI_0245-1280x853.jpg [dostęp: 16.07.2022].
- II.69. Muzeum Pettera Dassa, panoramiczny widok z wnętrza wystawy na krajobraz regionu Helgeland oraz archipelag wysp Vega. Fot. autora, 2022.
- II.70. Kościół w Alstahaug i Muzeum Pettera Dassa w tle. Fot. autora, 2022.
- II.71. Muzeum Pettera Dassa, widok od strony wejścia głównego. Fot. autora, 2022.
- II.72. Muzeum Pettera Dassa, panoramiczny widok z wnętrza wystawy na krajobraz regionu Helgeland w kierunku archipelagu wysp Vega. Fot. autora, 2022.
- II.73. Muzeum Felixa Nussbauma (Felix-Nussbaum-Haus), schematyczny plan. Opracowanie własne na podstawie dokumentacji projektowej.
- II.74. Muzeum Felixa Nussbauma, wejście, rozbudowa z 2011 r. Źródło: https://libeskind.com/wp-content/uploads/fnh3_8090c-bitter-bredt-2280x3419.jpg [dostęp: 20.07.2022].
- II.75. Muzeum Felixa Nussbauma, widok zewnętrzny. Źródło: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:FelixNussbaumHaus.jpg> [dostęp: 20.07.2022].
- II.76. Muzeum Felixa Nussbauma, Korytarz Nussbauma. Źródło: <https://vonortzuort.reisen/wp-content/uploads/2022/06/osnabrueck-nussbaum-gang-mit-bild-1024x683.jpeg> [dostęp: 20.07.2022].
- II.77. Muzeum Felixa Nussbauma, widok zewnętrzny. Źródło: https://images.divisare.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1/project_images/2564035/FNH3_8297_c__Bitter_Bredt/daniel-libeskind-bitter-bredt-extension-to-the-felix-nussbaum-haus.jpg [dostęp: 20.07.2022].
- II.78. Muzeum Felixa Nussbauma, wielokątna przestrzeń pomiędzy bryłami budynku. Źródło: https://cdn.archmedia.eu/cache/images/buildings/gallery/picture_144_6.jpg-1600x1200-felix-nussbaum-haus.jpg?algorithm=1&mtime=1642330450 [dostęp: 20.07.2022].
- II.79. Muzeum Salvadora Dalego (Dali – Salvador Dali Museum) w St. Petersburgu, USA, elewacja z głównym wejściem, Źródło: <https://304ljw4amcep3ali496xph6b-wpengine.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/2019/05/Dali-Museum-Exterior-06-1900-1600x1069.jpg> [dostęp: 25.05.2022].
- II.80. Muzeum Salvadora Dalego (Dali – Salvador Dali Museum) w St. Petersburgu, USA, podpis na elewacji nad głównym wejściem. Źródło: <https://304ljw4amcep3>

- ali496xph6b-wpengine.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/2019/05/Dali-Museum-Exterior-06-1900-1600x1069.jpg [dostęp: 25.05.2022].
- II.81. Centrum Ivara Aasena (Ivar Aasen-tunet) w Hovdebygda. Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ivar_Aasen-tunet.JPG [dostęp: 25.05.2022].
- II.82. Centrum Aukrusta (Aukrustsenteret), sygnatura artysty nad głównym wejściem. Źródło: http://1.bp.blogspot.com/_kNRQXpYXNQ/SnGmhqbORl/AAAAA AAC6s/Fp-4yoHbpDY/s1600-h/DSC_0156.JPG [dostęp: 25.05.2022].
- II.83. Muzeum Horsta Jansena (Horst-Janssen-Museum), sygnatura artysty i logo instytucji. Źródło: <https://www.oldenburg.de/startseite/kultur/museen-kunsthaeuser/horst-janssen-museum.html> [dostęp: 28.02.2022].
- II.84. Centrum Gaudiego (Gaudí Centre) w Reus, podpis w elewacji. Źródło: <https://media.timeout.com/images/101522761/630/472/image.jpg> [dostęp: 28.02.2022].
- II.85. Sala Pamięci Wang Zengqi (Wang Zengqi Memorial Hall), widok z lotu ptaka. Źródło: <https://oss.gooood.cn/uploads/2020/09/041-cultural-characteristic-block-of-wang-zengqi-memorial-hall-china-by-tjad-960x699.jpg> [dostęp: 28.02.2022]
- II.86. Sala Pamięci Wang Zengqi (Wang Zengqi Memorial Hall), podpis na elewacji. Źródło: <https://wx2.sinaimg.cn/large/0074ev5Vgy1gohwm0tpruj31eo0xshdu.jpg> [dostęp: 28.02.2022].
- II.87. Pawilon Józefa Czapskiego, elewacja frontowa. Fot. autora, 2018.
- II.88. Pawilon Józefa Czapskiego, podpis na elewacji. Fot. autora, 2018.
- II.89. Muzeum Hergégo (Musée Hergé), widok od wejścia głównego. Źródło: https://cdn001.tintin.com/public/musee/img/news/732/MH_new%20facade_V2.jpg [dostęp: 02.03.2022].
- II.90. Muzeum Hergégo, rzut obiektu. Źródło: <https://www.christiandeportzamparc.com/en/projects/herge-museum/> [dostęp:02.03.2022].
- II.91. Muzeum Hergégo, wewnątrz z widokiem kładek na różnych poziomach hallu. Źródło: <https://www10.aecafe.com/blogs/arch-show case/2013/09/26/herge-museum-in-louvain-la-neuve-belgium-by-christian-de-portzamparc//> [dostęp:02.03.2022].
- II.92. Muzeum Hergégo, przeszklenie elewacji bocznej, wewnątrz widoczne „obiekty krajobrazowe”. Źródło: http://4.bp.blogspot.com/mK3yS3nhgVA/UQE_QCGTHiI/AAAAAAAAWF8/iokUGJcGees/s1600/Mus%25C3%25A9e+Herg%25C3%25A9+by+Christian+de+Portzamparc06.jpg [dostęp: 02.03.2022].
- II.93. Muzeum Muncha (Munchmuseet) w Oslo, widok zewnętrzny. Fot. autora, 2022.
- II.94. Muzeum Muncha, jeden z licznych punktów widokowych. Fot. autora, 2022.
- II.95. Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka. Fot. autora, 2019.
- II.96. Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, schemat przedstawiający analogię pomiędzy pracą Kantora i architekturą obiektu. Opracowanie autorów projektu. Źródło: Kaucz P., Zarzecka N. (red.), Cricoteka : historia ośrodka i nowej siedziby, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora – Cricoteka, Kraków 2015, s. 80.
- II.97. Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, odbicie lustrzane dawnej elektrowni. Fot. autora, 2019.

- II.98. Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, wnętrze wystawowe. Fot. autora, 2019.
- II.99. Muzeum Salvadora Dalego w St. Petersburgu, USA. Źródło: <https://www.ringling.org/events/reciprocal-opportunity-dali-museum> [dostęp: 15.04.2022].
- II.100. Muzeum Salvadora Dalego w St. Petersburgu, głaz podtrzymujący podcień wejściowy. Źródło: <https://www.archdaily.com/103728/salvador-dali-museum-hok> [dostęp: 15.04.2022].
- II.101. Salvador Dali, *Ruiny atawistyczne po deszczu*, 1934, widoczny motyw podparcia na skale. Źródło: <http://www.salvador-dali.com.pl/SalvadorDali19281934/> [dostęp: 15.04.2022].
- II.102. Muzeum Salvadora Dalego, elewacja boczna (widoczny głaz podtrzymujący podcień wejściowy). Źródło: <https://www.arch2o.com/wp-content/uploads/2013/11/Arch2O-the-dali-museum-hok-40.jpg> [dostęp: 15.04.2022].
- II.103. Muzeum Salvadora Dalego w St. Petersburgu, schody nawiązujące do motywu helisy. Źródło: <https://www.archdaily.com/103728/salvador-dali-museum-hok> [dostęp: 15.04.2022].
- II.104. Salvador Dali, *Motyli krajobraz*, 1957, widoczny motyw helisy. Źródło: <http://www.salvador-dali.com.pl/SalvadorDali19521959/> [dostęp: 15.04.2022].
- II.105. Muzeum Sztuki Xu Weia (Xu Wei Art Museum), schemat założenia. Opracowanie autora. Źródło fotografii: https://www.archdaily.com/969014/xu-wei-art-museum-and-qingteng-square-uad-acrc/614ccd39f91c81fbf800004b-xu-wei-art-museum-and-qingteng-square-uad-acrc-photo?next_project=no [dostęp: 02.01.2022].
- II.106. Muzeum Sztuki Xu Weia, elewacja główna z placem i rzeźbą przedstawiającą artystę. Źródło: <https://www.archdaily.com/969014/xu-wei-art-museum-and-qingteng-square-uad-acrc/614ccfaef91c81fbf8000061-xu-wei-art-museum-and-qingteng-square-uad-acrc-photo> [dostęp: 02.01.2022].
- II.107. Muzeum Sztuki Xu Weia (Xu Wei Art Museum), schemat przedstawiający transpozycje dzieła artysty na dziedzińce. Źródło: <https://www.archdaily.com/969014/xu-wei-art-museum-and-qingteng-square-uad-acrc/614ccf98f91c81fbf800005f-xu-wei-art-museum-and-qingteng-square-uad-acrc-image> [dostęp: 02.01.2022].
- II.108. Xu Wei, *Chryzantemy i bambusy*, tusz na papierze, 1521–1593. Źródło: <https://uploads4.wikiart.org/images/xu-wei/chrysanthemums-and-bamboos.jpg!Large.jpg> [dostęp: 02.01.2022].
- II.109. Muzeum Sztuki Xu Weia, widok z wnętrza na dziedzińce. Źródło: https://www.archdaily.com/969014/xu-wei-art-museum-and-qingteng-square-uad-acrc/614ccdfef91c8148e6000064-xu-wei-art-museum-and-qingteng-square-uad-acrc-photo?next_project=no [dostęp: 02.01.2022].
- II.110. Muzeum H. C. Andersena w Odense, wnętrze – strefa dotycząca baśni *Mala Syrenka*. Źródło: <https://hcandersenshus.dk/en/press/gallery/> [dostęp: 22.03.2022].
- II.111. Hiroshige Andō, *Wieczorna ulewa nad Wielkim Mostem i Atake* z cyklu *Sto znanych miejsc Edo*, 1857. Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Hiroshige_And%C5%8D#/media/Plik:Hiroshige_Atake_sous_une_averse_soudaine.jpg [dostęp: 23.03.2022].

- II.112. Nakagawa-machi Bato Muzeum Sztuki Hiroshige (Nakagawa-machi Bato Hiroshige Museum of Art). Źródło: <https://www.spanish-architects.com/en/projects/view/bato-hiroshige-museum-of-art> [dostęp: 23.03.2022].
- II.113. Nakagawa-machi Bato Muzeum Sztuki Hiroshige. Źródło: <https://www.spanish-architects.com/en/projects/view/bato-hiroshige-museum-of-art> [dostęp: 23.03.2022].
- II.114. Nakagawa-machi Bato Muzeum Sztuki Hiroshige. Źródło: <https://hyperjapan.co.uk/tourism/the-perfect-summer-trip-from-tokyo-7-great-spots-in-tochigis-nasu-area/> [dostęp: 23.03.2022].
- II.115. Centrum Paula Klee (Paul Klee Zentrum), widok frontowy. Źródło: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/29/Paul-klee-zentrum-ansicht-totale.jpg/800px-Paul-klee-zentrum-ansicht-totale.jpg?20051022135237> [dostęp: 02.01.2022].
- II.116. Centrum Paula Klee (Paul Klee Zentrum), wpisanie budynku w krajobraz. Źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1d/Paul_klee_zentrum%2C_berna%2C_09.JPG [dostęp: 02.01.2022].
- II.117. Zanikanie w krajobrazie struktury budynku Centrum Paula Klee (Paul Klee Zentrum). Źródło: <https://divisare.com/projects/383625-rpbw-alessio-forlano-fotografia-zentrum-paul-klee> [dostęp: 02.01.2022].
- II.118. Paul Klee, *Pomnik w Żywnym Krajobrazie (Monument im Fruchtlund)*, 1929. Źródło: <https://www.flickr.com/photos/teresahensley1/5541293557> [dostęp: 02.01.2022].
- II.119. Centrum Paula Klee (Paul Klee Zentrum), zanikanie w krajobrazie struktury budynku. Źródło: <https://www.arch2o.com/wp-content/uploads/2016/11/Arch2O-zentrum-paul-klee-renzo-piano-building-workshop-architects-6.jpg> [dostęp: 02.01.2022].
- II.120. Totemy przed Centrum Sztuki Burchfield Penney (Burchfield Penney Art Center). Źródło: <https://www.siennaet.com/showcase/case-studies/100064/suny-buffalo-state-sucf-burchfield-penney-art-center> [dostęp: 02.01.2022].
- II.121. Muzeum Agama (Agam Museum) w Rishon LeZion, przed budynkiem widoczne *Słupy Cili*. Źródło: <https://www.my-israel.org/THE-AGAM-MUSEUM-OPENS-IN-RISHON-LEZION> [dostęp: 20.12.2022].
- II.122. Muzeum Agama, rzut parteru (na rzucie oznaczone filary tworzące pracę *Słupy Cili*). Źródło: <https://nofararchitects.com/projects/50/> [dostęp: 20.12.2022].
- II.123. Muzeum Agama, wnętrze z pracami: *Słupy Cili* (2017), *PanorAgam* (1980). Źródło: <https://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/13/45/26/6e/agam-museum-rishon-leziyon.jpg> [dostęp: 20.12.2022].
- II.124. Wejście do Muzeum Yayoi Kusamy (Yayoi Kusama Museum). Źródło: <https://www.cntraveler.com/activities/tokyo/yayoi-kusama-museum> [dostęp: 04.12.2022].
- II.125. Yayoi Kusama na tle swojej pracy, wystawa *Yayoi Kusama Eternity of Eternal Eternity*, Matsumoto City Museum of Art, Nagano, Japonia, 2012. Źródło: https://www.modernamuseet.se/stockholm/wp-content/uploads/sites/3/2016/05/Kusama-Yayoi_Dots-obsession_2012_1500x998-980x652.jpg [dostęp: 04.12.2022].

- II.126. Yayoi Kusama Museum, wnętrze ekspozycyjne. Źródło: <https://image-cdn.hypb.st/https%3A%2F%2Fhypebeast.com%2Fimage%2F2017%2F10%2Fyayoi-kusama-museum-tokyo-10.jpg?q=90&w=1090&cbr=1&fit=max> [dostęp: 04.12.2022].
- II.127. Yayoi Kusama Museum, widok zewnętrzny. Źródło: <https://media.timeout.com/images/104701054/750/562/image.jpg> [dostęp: 04.12.2022].
- II.128. Yayoi Kusama Museum taras na ostatniej kondygnacji, ekspozycja rzeźby z serii *Pumpkin*, 2020. Źródło: http://gotarch.com/wp/wp-content/uploads/2020/02/DSC_0723.jpg [dostęp: 04.12.2022].
- II.129. Rzeźby Lena Lye we wnętrzach Centrum Lena Lye (Len Lye Centre). Źródło: <https://architecturenow.co.nz/articles/master-of-motion/> [dostęp: 03.05.2022].
- II.130. Centrum Lena Lye, widok zewnętrzny. Źródło: <https://cdn.aucklandunlimited.com/artgallery/assets/media/llc-image5-1.jpg> [dostęp: 03.05.2022].
- II.131. Centrum Lena Lye, wnętrze. Źródło: <https://cdn.aucklandunlimited.com/artgallery/assets/media/llc-image5-1.jpg> [dostęp: 03.05.2022].
- II.132. Centrum Lena Lye, odbicia światła na elewacji. Źródło: <https://architectureau.com/articles/the-re-launching-of-len-lye-1/#img-8> [dostęp: 05.05.2022].
- II.133. Kolekcja Nakamura Keith Haring (Nakamura Keith Haring Collection), przestrzeń ekspozycyjna na dachu. Źródło: <https://media.timeout.com/images/105650746/image.jpg> [dostęp: 10.05.2022].
- II.134. Kolekcja Nakamura Keith Haring, plac. Źródło: <https://media.timeout.com/images/105650746/image.jpg> [dostęp: 10.05.2022].
- II.135. Kolekcja Nakamura Keith Haring, wnętrze wystawowe. Źródło: <https://archihatch.com/wp-content/uploads/2021/09/9.jpg> [dostęp: 10.05.2022].
- II.136. Muzeum Muncha (Munchmuseet) w Oslo, wnętrze Munch Monumentalny – widok z poziomu wnętrza. Fot. autora, 2022.
- II.137. Muzeum Muncha w Oslo, wnętrze *Munch Monumentalny* – widok na wnętrza i dzieła z poziomu podwyższenia. Fot. autora, 2022.
- II.138. Muzeum Felixa Nussbauma, wnętrze z autoportretem (przed obrazem otwór wykończony kratą). Źródło: <https://www.museumsquartier-osnabrueck.de/digital-quartier/> [dostęp: 27.04.2022].
- II.139. Muzeum Felixa Nussbauma, wnętrze. Źródło: <https://libeskind.com/work/felix-nussbaum-haus/> [dostęp: 27.04.2022].
- II.140. Muzeum Soulagesa w Rodez, wnętrze do ekspozycji projektów witraży dla opactwa w Conques. Źródło: <https://www.imageprofessionals.com/en/images/71157662-France-Aveyron-Rodez-Soulages-museum-cardboards-of-stained-glasses-from-the-Conques-abbatial-church-RCR> [dostęp: 27.04.2022].
- II.141. Pierre Soulages, Witraż, 1986–1994, opactwo w Conques. Źródło: <https://www.flickr.com/photos/peuplier/15398757439/in/photostream/> [dostęp: 27.04.2022].
- II.142. Muzeum Soulagesa w Rodez, plan kondygnacji wystawowej. Źródło: <https://muse-soulages-rodez.fr/wp-content/uploads/2017/07/plan.jpg> [dostęp: 27.04.2022].

- II.143. Muzeum Muncha, sala ekspozycyjna. Źródło: https://www.munchmuseet.no/globalassets/foto-utstillinger/2021/munch_museum-infinite_photo_einar_aslaksen-6259_k3_web.jpg?w=1440&quality=50 [dostęp: 09.05.2022].
- II.144. Muzeum Muncha, fragment wnętrza do ekspozycji obrazu Edwarda Muncha, *Krzyk*, 1910. Fot. autora, 2022.
- II.145. Kolekcja Nakamura Keith Haring, jasne wnętrza ekspozycyjne. Źródło: <http://www.kitagawara.co.jp/wp-content/uploads/2015/12/9f8c27b87a2c33678e02b2832191790c.jpg> [dostęp: 30.04.2022].
- II.146. Kolekcja Nakamura Keith Haring, ciemne wnętrza ekspozycyjne. Źródło: <https://archello.com/story/2924/attachments/photos-videos/3> [dostęp: 30.04.2022].
- II.147. Kolekcja Nakamura Keith Haring, główne wnętrza ekspozycyjne. Źródło: <https://livedoor.blogimg.jp/tokinowasuremono/imgs/f/3/f3d59c1d.jpg> [dostęp: 30.04.2022].
- II.148. Kolekcja Nakamura Keith Haring, jedno z ciemnych korytarzowych wnętrza. Źródło: <https://panda-chronicle.com/keith-haring-museum-2019/> [dostęp: 30.04.2022].
- II.149. Centrum Aukrusta, widok z lotu ptaka. Źródło: https://lokalhistoriewiki.no/images/Aukrustsenteret_48.JPG [dostęp: 29.04.2022].
- II.150. Centrum Aukrusta, rzut. Źródło: <https://pbs.twimg.com/media/CDNALBtWIAA5ezn?format=jpg&name=small> [dostęp: 29.04.2022].
- II.151. Centrum Aukrusta, wnętrza wystawowe. Źródło: https://sverrefehn.info/images_800px/aukrust10.jpg [dostęp: 29.04.2022].
- II.152. Sala Pamięci Wang Zengqi, cytaty z twórczości artysty na ścianie audytorium. Źródło: <https://wx2.sinaimg.cn/large/0074ev5Vgylgohwm0tpruj31eo0xshdu.jpg> [dostęp: 02.05.2022].
- II.153. Muzeum Violety Parry (Violeta Parra Museo), widok z lotu ptaka. Źródło: <https://undurragadeves.cl/violeta-parra-museum/> [dostęp: 30.04.2022].
- II.154. Muzeum Violety Parry (Violeta Parra Museo), fragment elewacji z odtworzeniem obrazu *Przeciw wojnie*, 1962. Źródło: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Museo_Violeta_Parra_01.JPG [dostęp: 30.04.2022].
- II.155. Muzeum Violety Parry (Violeta Parra Museo), przeniesienie zapisów utworów artystki na szklaną ścianę dziedzińca. Źródło: <https://www.gob.cl/en/news/violeta-parra-museum-opens-to-the-public-on-the-98th-anniversary-of-her-birth/> [dostęp: 30.04.2022].
- II.156. Muzeum Violety Parry, przekrój z widocznymi różnicami poziomów, wyznaczającymi ścieżki zwiedzania. Źródło: https://www.archdaily.com/792818/violeta-parra-museum-undurraga-plus-deves?ad_medium=gallery [dostęp: 30.04.2022].
- II.157. Muzeum Salvadora Dalego w St. Petersburgu, plan parteru. Źródło: https://www.archdaily.com/103728/salvador-dali-museum-hok?ad_medium=gallery [dostęp: 30.04.2022].
- II.158. Muzeum Salvadora Dalego w St. Petersburgu, przekrój. Źródło: <https://www.archdaily.com/103728/salvador-dali-museum-hok/571f12b3e58ece831e000003-salvador-dali-museum-hok-> [dostęp: 30.04.2022].

- II.159. Centrum Paula Klee w Bernie, plan parteru. Źródło: <https://arquitecturaviva.com/works/zentrum-paul-klee-berna-3> [dostęp: 30.04.2022].
- II.160. Muzeum Muncha, przekrój (ciemniejszym kolorem oznaczono sale wystawowe, w niższej części strefa wejściowa z audytorium). Źródło: <https://estudioherrerros.com/en/project/munch-museum/> [dostęp: 08.06.2022].
- II.161. Muzeum Muncha, bar na dachu. Źródło: https://scontent-waw1-1.xx.fbcdn.net/v/t39.30808-6/233826762_118978327133700_3931529584568910269_n.jpg?_nc_cat=102&ccb=1-7&_nc_sid=973b4a&_nc_ohc=JJTq9XhrfJgAX-2BGtn&_nc_ht=scontent-waw1-1.xx&oh=00_AfBoabM7iU1fzdEq H6MOYD xQn6oP9iY0-fvsyGjXwcQkA&oe=6479D904 [dostęp: 08.06.2022].
- II.162. Muzeum Salvadora Dalego w St. Petersburgu, atrium połączone z kawiarnią Cafe Gala. Źródło: <https://images.adsttc.com/media/images/571f/0b86/e58e> Muzeum Salvadora Dalego w St. Petersburgu, atrium połączone z kawiarnią Cafe Gala. Źródło: <https://images.adsttc.com/media/images/571f/0b86/e58e> [dostęp: 12.06.2022].
- II.163. Centrum Paula Klee w Bernie, sale warsztatowe w części zwanej Kindermuseum Creaviva. Źródło: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/20/Impression-creaviva-loft.jpg> [dostęp: 30.04.2022].
- II.164. Muzeum Muncha, mała aula na parterze budynku. Fot. autora, 2022.
- II.165. Muzeum Pettera Dassa, audytorium. Fot. autora, 2022.
- II.166. Muzeum Muncha w Oslo, fragment wystawy – plan domu E. Muncha. Fot. autora, 2022.
- II.167. Muzeum Muncha w Oslo, fragment wystawy – odwzorowanie przestrzeni domu E. Muncha. Fot. autora, 2022.
- II.168. Studio Brancusiego (Atelier Brancusi) w Paryżu, rzut. Źródło: <https://plansofarchitecture.tumblr.com/post/136924445312/renzo-piano-reconstruction-of-the-atelier> [dostęp: 28.07.2022].
- II.169. Studio Brancusiego, widok wnętrza. Źródło: <https://www.flickr.com/photos/piero/251865039/in/photostream/> [dostęp: 28.07.2022]
- II.170. Pokój Józefa Czapskiego w Maisons-Laffitte, Francja (J. Czapski pierwszy z prawej). Źródło: https://media.mnk.pl/images/upload/artykuly/jozef_czapski_artikul.jpg [dostęp: 18.06.2022].
- II.171. Pokój Józefa Czapskiego w Pawilonie Czapskiego, Kraków. Fot. autora, 2018.
- II.172. Centrum Sztuki Burchfield Penney, rekonstrukcja studia C. E. Burchfielda. Źródło: <https://burchfieldpenney.org/cache/images/dca7d42948159931f5e4a5dcaa198b40.jpg> [dostęp: 18.06.2022].
- II.173. Centrum Sztuki Burchfield Penney, rekonstrukcja studia C. E. Burchfielda. Źródło: <https://img.atlasobscura.com/OMcTUCCSA RkdQWEJ1xqnfXJ jsDV qkIKbSdfjthHSGE/rt:fit/h:390/q:81/sm:1/scp:1/ar:1/aHR0cHM6Ly9hdGxh/cy1kZXYuczMuYW1h/em9uYXdzLmNvbS91/cGxvYWRzL3BsYWNl/X2ltYWdlcy81NDhk/ZTMyMi0wMGUzLTQ5/YTUtYjExZi1jMTdl/ZDlkZmRkMTM3YTc2/Y2QwYjRjNjVjYzg4/ODdfSU1HXzE3ODUu/SIBH.jpg> [dostęp: 18.06.2022].
- II.174. Wystawa *Wyspiański. Nieznany*, aksonometria tzw. biblioteki. Źródło: <https://cdn.architekturaibiznes.pl/upload/galerie/5079/images/fit/1100x0/9d561a44daa5ccc0a706337868982fdd.JPG> [dostęp: 10.09.2019].

- II.175. Wystawa *Wyspiański. Nieznany*, wewnątrz tzw. biblioteki, na wprost projekt witrażu Stanisława Wyspiańskiego, *Apollo*, 1904. Fot. autora, 2019.
- II.176. Muzeum i Latarnia Morska (wieża widokowa) Jára Cimrmana, wewnątrz ekspozycyjne. Źródło: https://www.ucapa.eu/common/images/picture/photogallery/270/img_9552.jpg [dostęp: 14.09.2022].
- II.177. Muzeum i Latarnia Morska (wieża widokowa) Jára Cimrmana, widok zewnętrzny. Źródło: https://www.kamsdetmi.com/_data/images_actions/92987/720x400.jpg [dostęp: 14.09.2022].
- II.178. Muzeum Soulagesa – schemat podziału przestrzeni i graf ilustrujący warstwę fabuły, kolorem oznaczono strefę wystawy. Opracowanie własne.
- II.179. Muzeum Pettera Dassa – schemat podziału przestrzeni i graf ilustrujący warstwę fabuły, kolorem oznaczono strefę wystawy. Opracowanie własne.
- II.180. Graf ilustrujący warstwę fabuły Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w Krakowie. Opracowanie własne.
- II.181. Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w Krakowie, przekrój, (z lewej klatka schodowa prowadząca do przestrzeni wystaw). Źródło: <https://www.archdaily.com/602238/cricoteka-museum-of-tadeusz-kantor-wizja-sp-z-o-o-nsmoonstudio> [dostęp: 07.08.2018].
- II.182. Muzeum Arpa (Arp Museum Bahnhof Rolandseck) w Rolandseck, przekrój (z prawej strony widoczny budynek dworca oraz pierwszy tunel (poniżej torowiska) prowadzący do muzeum). Źródło: <https://www.arch2o.com/wp-content/uploads/2021/10/Arch2O-arp-museum-richard-meier-partners-2.jpg> [dostęp: 09.02.2022].
- II.183. Muzeum Arpa, przekrój (w części środkowej widoczny drugi tunel oraz szyb windy prowadzący do muzeum). Źródło: <https://www.arch2o.com/wp-content/uploads/2021/10/Arch2O-arp-museum-richard-meier-partners-4.jpg> [dostęp: 09.02.2022].
- II.184. Muzeum Arpa, wewnątrz pierwszego tunelu. Źródło: [http://www.digital-lightroom.de/galerien/Arp-Museum/2016-Mai-21-Arp-Museum-0011-modi\(1280x853\)-LR.jpg](http://www.digital-lightroom.de/galerien/Arp-Museum/2016-Mai-21-Arp-Museum-0011-modi(1280x853)-LR.jpg) [dostęp: 09.02.2022].
- II.185. Muzeum Arpa, wewnątrz drugiego tunelu. Źródło: https://arpmuseum.org/images/arp_img_slideshow/trautmanntunnel_walczuch.jpg [dostęp: 09.02.2022].
- II.186. Muzeum Lee Ufana (Lee Ufan Museum), Noashima. Źródło: https://www.Archdaily.com/964675/japans-art-islands-the-work-of-tadao-ando-in-naoshima?ad_medium=gallery [dostęp: 09.02.2022].
- II.187. Muzeum Lee Ufana, Noashima, aksonometria. Źródło: <https://www.metalocus.es/en/news/dual-unity-between-wall-tadao-ando-and-curtain-toyo-ito> [dostęp: 09.02.2022].
- II.188. Centrum Hamsuna – Muzeum Knuta Hamsuna (Hamsunsenteret), autorstwa S. Holla. Fot. autora, 2022.
- II.189. Centrum Hamsuna, autorstwa S. Holla. Fot. autora, 2022.
- II.190. Centrum Hamsuna, autorstwa S. Holla. Fot. autora, 2022.
- II.191. Centrum Hamsuna – rzuty kondygnacji –1, 0, +1. Opracowanie własne na podstawie dokumentacji. Źródło: <https://www.archdaily.com/31221/knut-hamsun-center-steven-holl-architects> [dostęp: 28.04.2022].

- II.192. Centrum Hamsuna – rzuty kondygnacji +2,+3,+4,+5 przekrój B–B. Opracowanie własne na podstawie dokumentacji. Źródło: <https://www.archdaily.com/31221/knut-hamsun-center-steven-holl-architects> [dostęp: 28.04.2022].
- II.193. Szkic koncepcyjny Centrum Hamsuna (Muzeum Knuta Hamsuna), autorstwa S. Holla. Źródło: <https://www.architectural-review.com> [dostęp: 28.04.2022].
- II.194. Centrum Hamsuna, widoczne wejście główne, balkony oraz pochylenia wieży. Fot. autora, 2022.
- II.195. Klamki drzwi wejściowych – nawiązanie do powieści *Głód*. Fot. autora, 2022.
- II.196. Sklep muzealny, kasy biletowe. Fot. autora, 2022.
- II.197. Strefa wejścia z popiersiem pisarza. Fot. autora, 2022.
- II.198. Wystawa na kondygnacji +1 z portretem Hamsuna w tle. Fot. autora, 2022.
- II.199. Wystawa na kondygnacji +1, widok w kierunku wykuszu, ekspozycja fragmentów tekstów Hamsuna. Fot. autora, 2022.
- II.200. Trzon windowy – „kręgosłup” przechodzący przez wszystkie kondygnacje. Fot. autora, 2022.
- II.201. Wystawa i jej dodatkowe punkty obserwacji, „wewnętrzny” balkon kondygnacji +2. Fot. autora, 2022.
- II.202. Dodatkowy punkt obserwacji, kondygnacja +2. Fot. autora, 2022.
- II.203. Schody na kondygnację +2. Fot. autora, 2022.
- II.204. Schody na kondygnację +3 widziane z poziomu +1. Fot. autora, 2022.
- II.205. Wystawa, kondygnacja +2. Fot. autora, 2022.
- II.206. Widok ze schodów na kondygnację +2, widoczne spoczniki i półpoziomy. Fot. autora, 2022.
- II.207. Balkon nawiązujący do futerału na skrzypce, widok z zewnątrz. Fot. autora, 2022.
- II.208. Balkon nawiązujący do futerału na skrzypce, widok z balkonu. Fot. autora, 2022.
- II.209. Widok na żółty balkon i barwne refleksy we wnętrzach. Fot. autora, 2022.
- II.210. Widok z żółtego balkonu na zagajnik z ruinami plebani, w której mieszkał artysta. Fot. autora, 2022.
- II.211. Wystawa kondygnacja +3, widoczne załamania obiektu oraz efekty świetlne. Fot. autora, 2022.
- II.212. Widok na fiord, obok powiązany cytat z książki *Błogosławieństwo ziemi*. Fot. autora, 2022.
- II.213. Gra światła i cienia na płaszczyznach ścian i okładzinie szybu windowego (w głębi szczelinowy otwór okienny z widokiem na Presteid). Fot. autora, 2022.
- II.214. Ściany jako tło dla prezentowanych treści. Fot. autora, 2022.
- II.215. Wystawa na kondygnacji +4 z krzesłami projektu Rasmusa B. Fexa. Fot. autora, 2022.
- II.216. Szczelinowe otwory okienne i refleksy światła odbijające się od okładziny szybu windowego. Fot. autora, 2022.
- II.217. Gra światła i cienia na płaszczyznach ścian. Fot. autora, 2022.

- II.218. Okno na wysokości biegu schodów prowadzących na kondygnację tarasu. Fot. autora, 2022.
- II.219. Zaśnieżony taras na ostatniej kondygnacji, z tyczkami bambusowymi („włosami”) tworzącymi ażurowe ściany. Fot. autora, 2022.
- II.220. Jeden z wielu kolaży przedstawiających nałożenie wizerunku Hamsuna na obiekt muzeum w celu poszukiwania antropomorficznych konotacji. Źródło: <https://hamsunsenteret.no/sites/h/hamsunsenteret.no/files/sult.jpg?quality=95&gravity=center&cropToFit=1200x500> [dostęp: 23.06.2022].
- II.221. Centrum Hamsuna – schemat podziału przestrzeni. Opracowanie własne.
- II.222. Centrum Hamsuna – graf ilustrujący warstwę fabuły, kolorem oznaczono strefę wystawy. Opracowanie własne.
- II.223. Centrum Hamsuna – ilustracja obrazująca różnicę pomiędzy grafem warstwy fabuły a indywidualnymi sposobami przejściami przez obiekt. Opracowanie własne.

SPIS TABEL:

Tabela 1. Podsumowanie definiowania narracji i narracyjności.

Tabela 2. Analiza narratologiczna według metody autorstwa Mieke Bal i jej propozycja zastosowania w architekturze.

Tabela 3. Wybrane punkty grafu Muzeum Soulagesa.

Tabela 4. Wybrane punkty grafu Muzeum Pettera Dassa.

Tabela 5. Wybrane punkty grafu Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka.

Tabela 6. Przypisanie rozwiązań występujących w muzeach biograficznych do trzech warstw tekstu narracyjnego.

Tabela 7. Wybrane punkty grafu Centrum Hamsuna.

Tabela 8. Wady i zalety stosowania proponowanej metody badania narracji w architekturze.

9. KATALOG MUZEÓW BIOGRAFICZNYCH

Katalog prezentuje opisane lub wzmiankowane w pracy współczesne muzea biograficzne, w których zidentyfikowano elementy charakteryzujące się narracyjnością. Ujęto w nim obiekty nowe, zaprojektowane jako muzea oraz takie, które powstały przy wykorzystaniu istniejącej substancji budowlanej. W tym drugim przypadku przestrzeń determinująca funkcję muzealną, została umieszczona we współcześnie zaprojektowanej przestrzeni budynku. Zostały one uporządkowane według roku otwarcia, a następnie alfabetycznie według nazwy w języku polskim, każdy z nich otrzymał numer porządkowy. Nazwy obiektów podano w języku polskim i angielskim oraz zgodnie z językiem właściwym dla instytucji. Nazwy te są zgodne ze stosowanymi przez instytucje, występującymi w literaturze lub są w ostateczności tłumaczeniami autora, w przypadku części muzeów podano również występujące nazwy wariantowe. Przy każdym z muzeów podano podstawowe dane związane z jego projektem, w tym dotyczące autora, czy lokalizacji z określeniem kraju i części świata, w której obiekt jest położony. Pozycja dotycząca każdego z obiektów została uzupełniana o fotografię muzeum oraz wybrane rzuty, przekroje lub elewacje.


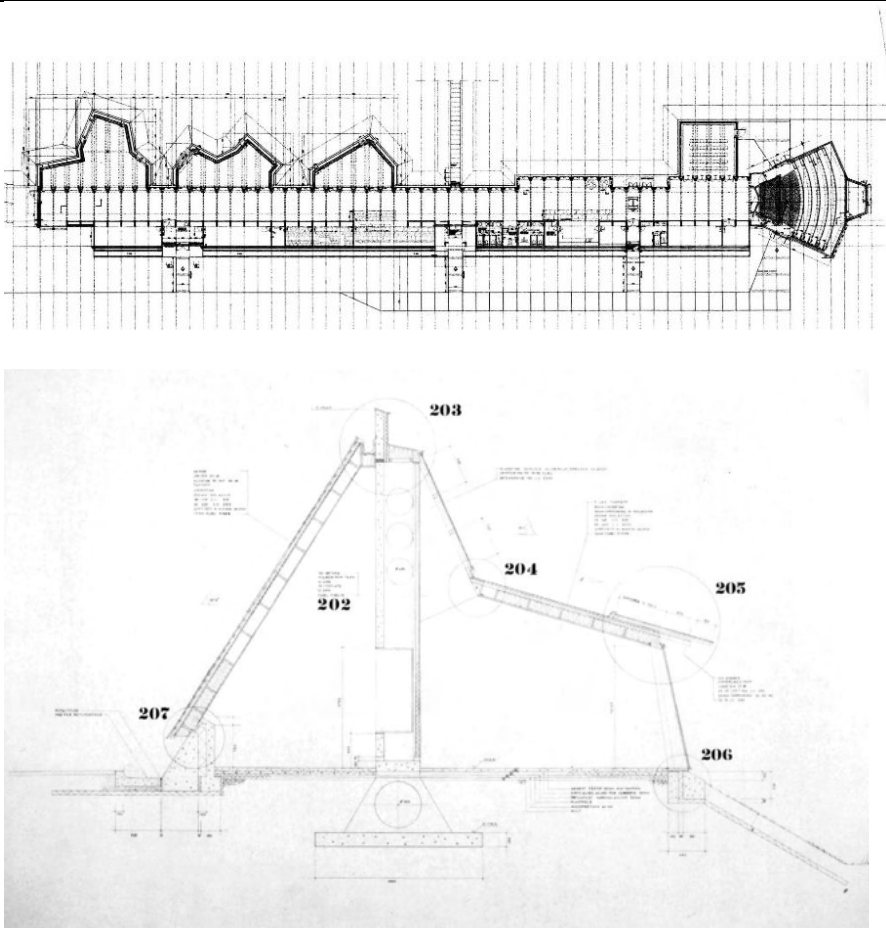
Lista obiektów:

1. Centrum Aukrusta;
2. Studio Brancusiego;
3. Muzeum Felixa Nussbauma;
4. Centrum Ivara Aasena;
5. Muzeum Horsta Janssena;
6. Nakagawa-machi Bato Muzeum Sztuki Hiroshige;
7. Centrum Paula Klee;
8. Centrum Gaudiego;
9. Kolekcja Nakamura Keith Haring;
10. Muzeum Arpa;
11. Muzeum Pettera Dassa;
12. Centrum Sztuki Burchfield Penney;

13. Centrum Sztuki Nama June Paika;
14. Centrum Hamsuna (Muzeum Knuta Hamsuna);
15. Muzeum Hergégo;
16. Muzeum Lee Ufana;
17. Muzeum Salvadora Dalego;
18. Hepworth Wakefield;
19. Muzeum i Latarnia Morska Járy Cimrmana;
20. Muzeum Soulagesa;
21. Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA;
22. Centrum Lena Lye;
23. Muzeum Violety Parry;
24. Pawilon Józefa Czapskiego;
25. Muzeum Agama (Muzeum Sztuki Yaacova Agama);
26. Muzeum Yayoi Kusama;
27. Sala Pamięci Wang Zengqi;
28. Muzeum H. C. Andersena (Dom H.C. Andersena);
29. Muzeum Muncha;
30. Muzeum Sztuki Xu Weia.


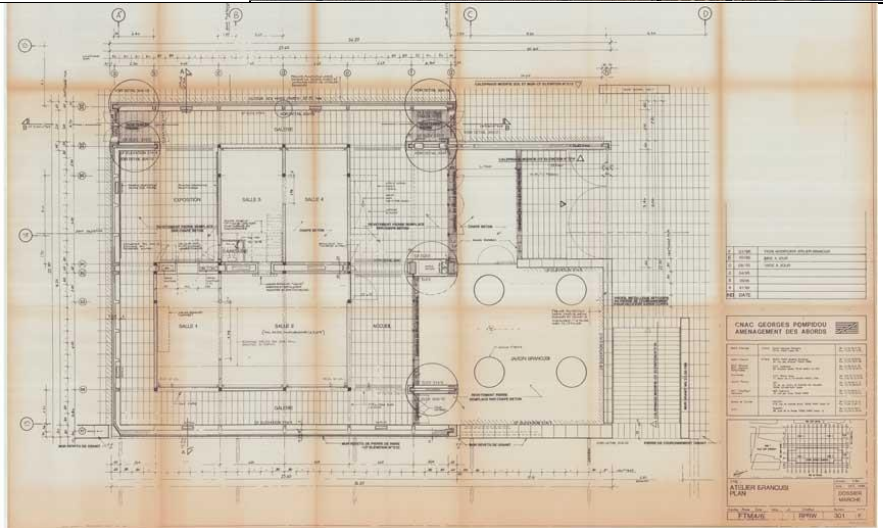
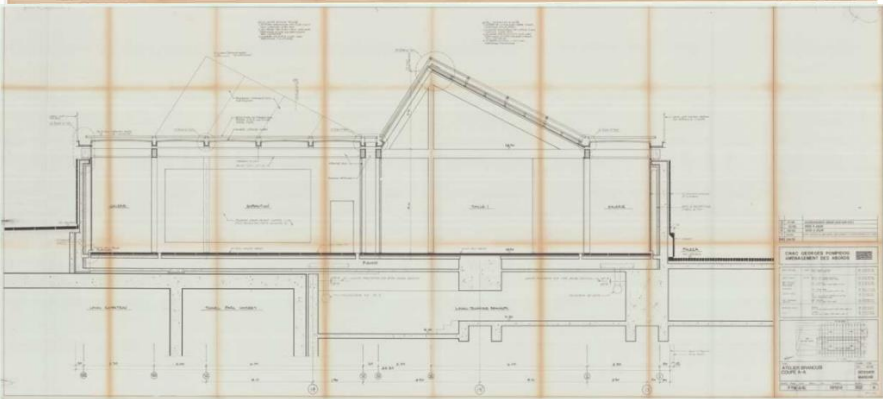
1996 r.

1

Nazwa obiektu (j. pol. / j. ang. / właściwa)	Centrum Aukrusta / Aukrust Centre / Aukrustsenteret (Huset Aukrust)	
Lokalizacja	Alvdal, Norwegia, Europa	
Rok otwarcia	1996	
Status realizacji	zrealizowany	
Autor projektu	Sverre Fehn	
Prezentowana osoba	Kjell Aukrust (1920–2002)	
Zawód / Typ artysty	rysownik komiksów, malarz, pisarz	
Ilustracje		
Źródła ilustracji	(1, fotografia): http://joshuamings.com/newsite/wp-content/uploads/2016/12/DSC_0683-1920x1285.jpg [dostęp:02.09.2021]. (2, rzut parteru), (3, przekrój): https://www.miesarch.com/work/291 [dostęp: 02.09.2021]	


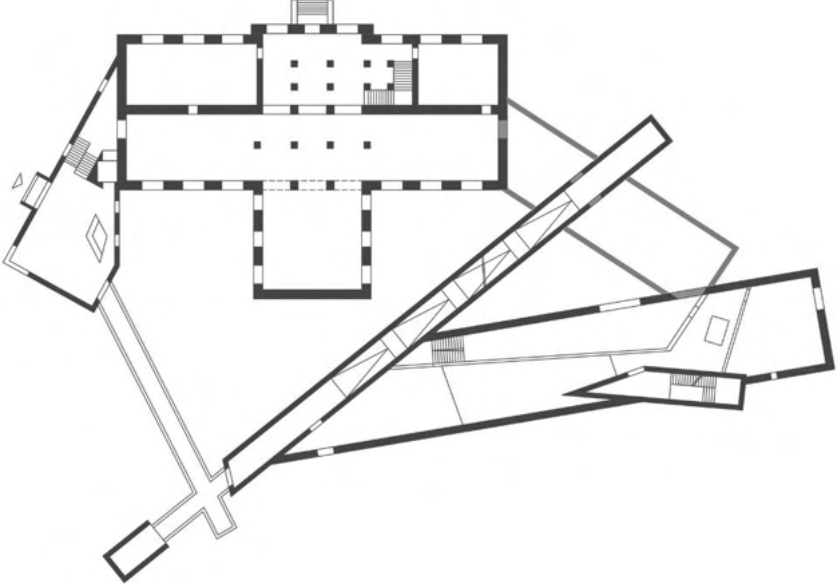
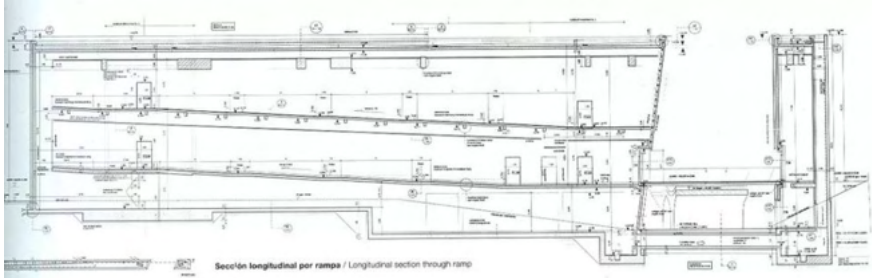
1997 r.

2

Nazwa obiektu (j. pol. / j. ang. / właściwa)	Studio Brancusiego / Brancusi's studio / Atelier Brancusi	
Lokalizacja	Paryż, Francja, Europa	
Rok otwarcia	1997	
Status realizacji	zrealizowany	
Autor projektu	Renzo Piano	
Prezentowana osoba	Constantin Brâncuși (1876–1957)	
Zawód / Typ artysty	rzeźbiarz	
Ilustracje		
		
Źródła ilustracji	(1, fotografia): https://www.centrepompidou.fr/fileadmin/user_upload/Texte-La-reconstitution-de-l-atelier-Brancusi-par-Renzo-Piano_textsection.jpg [dostęp: 02.09.2021]. (2, rzut parteru), (3, przekrój): https://www.fondazionerenzopiano.org/en/project/reconstruction-of-the-atelier-brancusi/#section-documents [dostęp: 02.09.2021].	

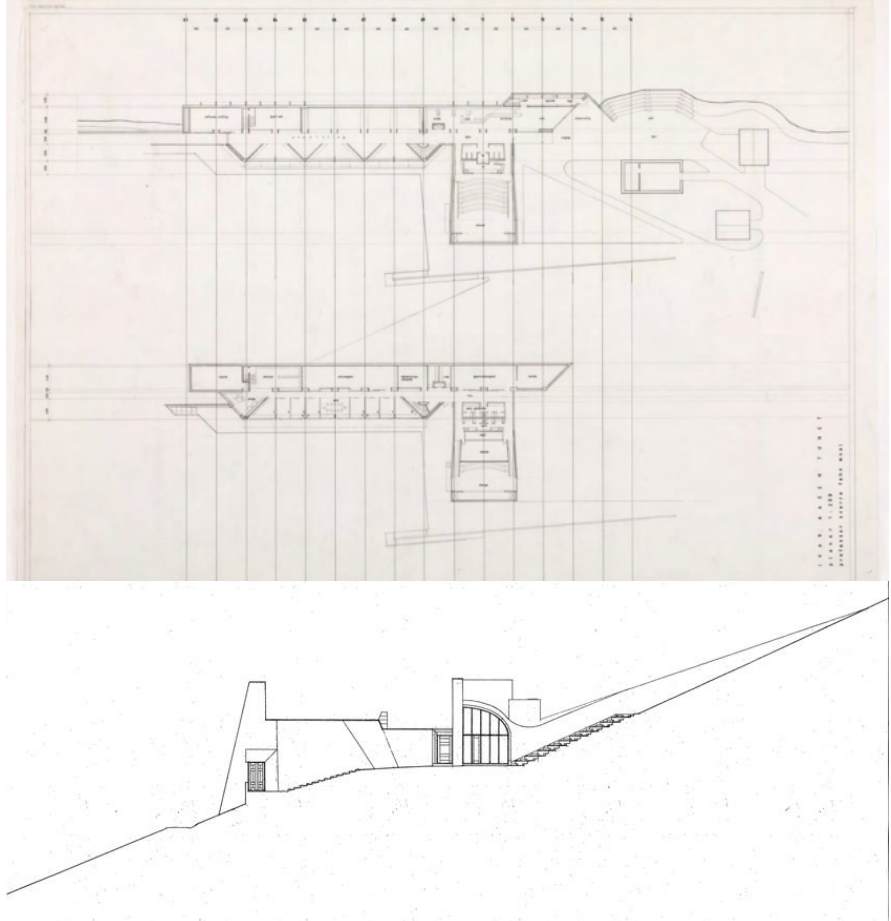

1998 r.

3


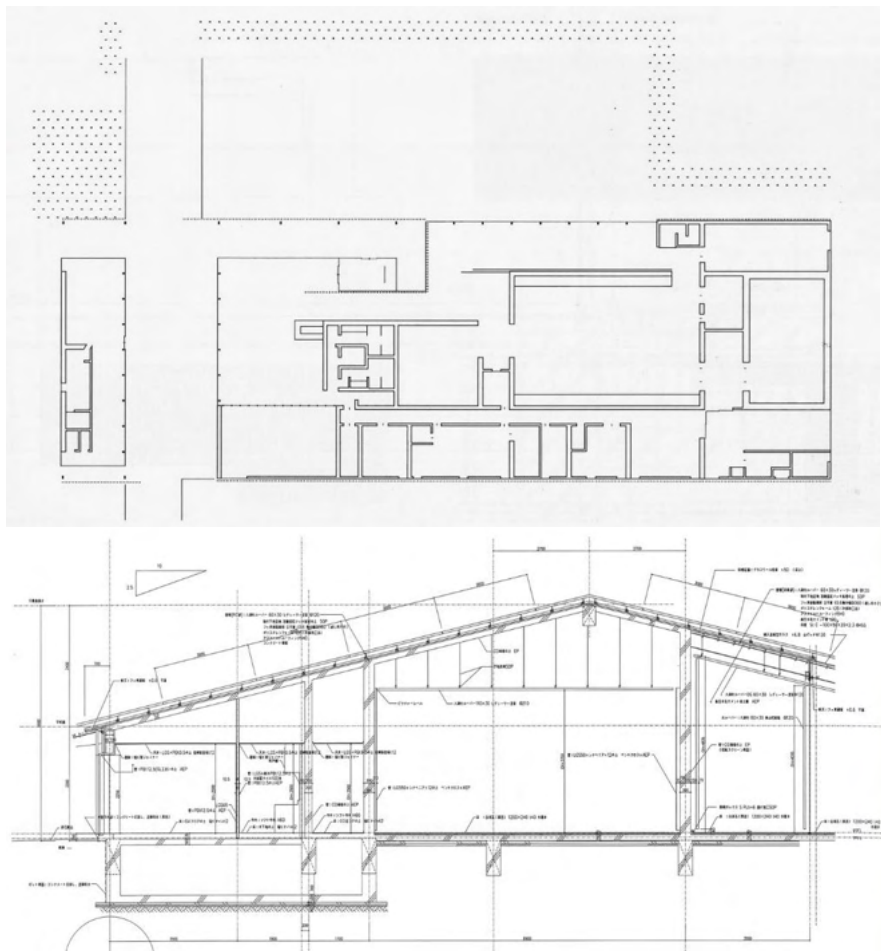
Nazwa obiektu (j. pol. / j. ang. / właściwa)	Muzeum Felixa Nussbauma / Felix Nussbaum House (Felix Nussbaum Museum) / Felix–Nussbaum–Haus
Lokalizacja	Osnabrück, Niemcy, Europa
Rok otwarcia	1998 / 2011
Status realizacji	zrealizowany
Autor projektu	Daniel Libeskind
Prezentowana osoba	Felix Nussbaum (1904–1944)
Zawód / Typ artysty	malarz
Ilustracje	  
Źródła ilustracji	(1, fotografia): https://commons.wiki.media.org/wiki/File:FelixNussbaumHaus.jpg [dostęp: 02.09.2021]. (2, rzut): opracowanie własne na podstawie dokumentacji. (3, przekrój – muzeum przed rozbudową): https://en.wikiarquitectura.com/museo_felix_nussbaum_corte_longitudinal_por_rampa-2/ [dostęp: 02.09.2021].

2000 r.

4


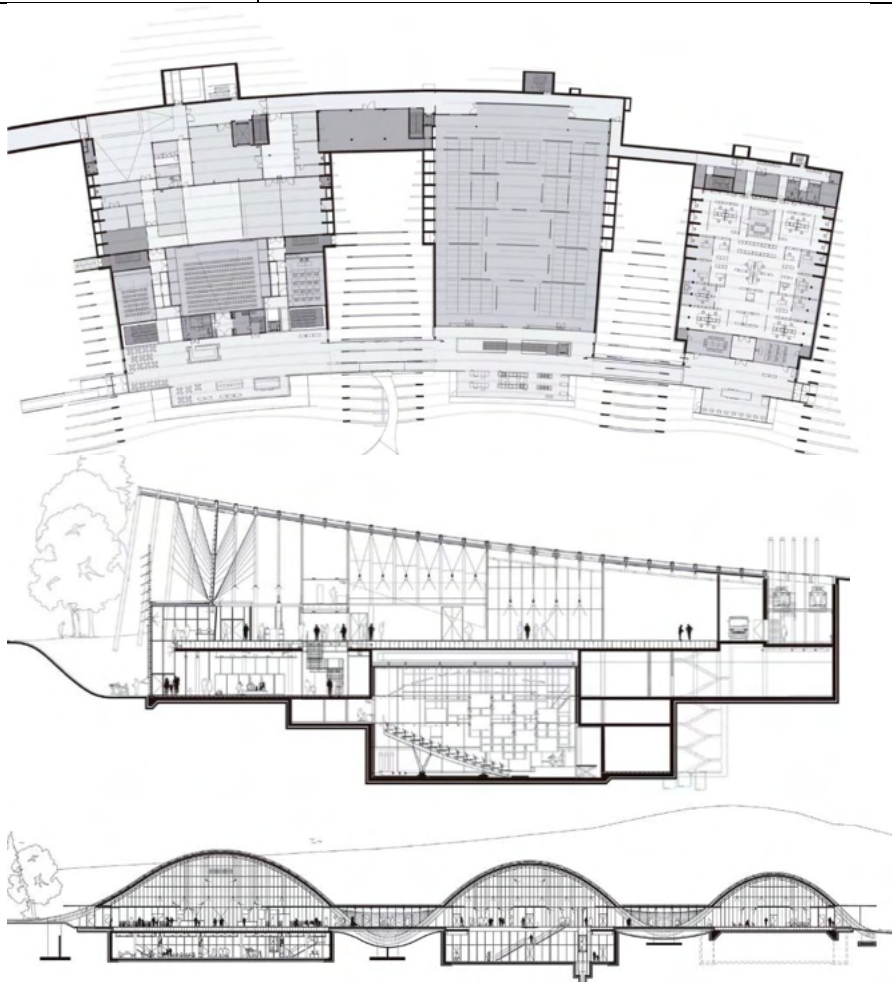
Nazwa obiektu (j. pol. / j. ang. / właściwa)	Centrum Ivara Aasena / Ivar Aasen Centre / Ivar Aasen-tunet
Lokalizacja	Hovdebygda, Norwegia, Europa
Rok otwarcia	2000
Status realizacji	zrealizowany
Autor projektu	Sverre Fehn
Prezentowana osoba	Ivar Aasen (1813–1896)
Zawód / Typ artysty	poeta, językoznawca, dialektolog
Ilustracje	
	
Źródła ilustracji	(1, fotografia): https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Aasentunet_lang.jpg [dostęp: 02.09.2021]. (2, rzuty kondygnacji 0, +1): https://plansofarchitecture.tumblr.com/image/27866713940 (3, elewacja): https://www.miesarch.com/work/371 [dostęp: 02.09.2021].

Nazwa obiektu (j. pol. / j. ang. / właściwa)	Muzeum Horsta Janssena / Horst-Janssen-Museum / Horst-Janssen-Museum	
Lokalizacja	Oldenburg, Niemcy, Europa	
Rok otwarcia	2000	
Status realizacji	zrealizowany	
Autor projektu	Peter Reinig, Meike Dreyer, Carl Deters	
Prezentowana osoba	Horst Janssen (1929–1995)	
Zawód / Typ artysty	rysownik, grafik, ilustrator	
Ilustracje	 <p style="text-align: right;">ANSICHT WEST</p>	
Źródła ilustracji	<p>(1, fotografia): https://www.schwarzaufweiss.de/deutschland/oldenburg-reisefuehrer/images/ol738.jpg [dostęp: 02.09.2021].</p> <p>(2, rzut parteru): https://www.stadtmuseum-oldenburg.de/fileadmin/user_upload/PDFs/OLD_171212_Machbarkeitsstudie_wb.pdf [dostęp: 02.09.2021].</p> <p>(3, elewacja): https://www.bm-online.de/allgemein/schlicht-elegant/#slider-intro-3 [dostęp: 02.09.2021].</p>	

Nazwa obiektu (j. pol. / j. ang. / właściwa)	Nakagawa-machi Bato Muzeum Sztuki Hiroshige (Muzeum Ando Hiroshige) / Nakagawa-machi Bato Hiroshige Museum of Art (Ando Hiroshige Museum) / 那珂川町馬頭広重美術館	
Lokalizacja	Bato, Nakagawa, Japonia, Azja	
Rok otwarcia	2000	
Status realizacji	zrealizowany	
Autor projektu	Kengo Kuma	
Prezentowana osoba	Hiroshige Andō vel Hiroshige Utagawa (1797–1858)	
Zawód / Typ artysty	malarz, grafik	
Ilustracje		
Źródła ilustracji	<p>(1, fotografia): https://www.archiweb.cz/en/b/muzeum-malire-ando-hiroshige-nakagawa-machi-bato-hiroshige-museum-of-art [dostęp: 02.09.2021].</p> <p>(2, rzut parteru): L. Alini, <i>Kengo Kuma : works and projects</i>, Electa architecture, Milan 2006, s. 75.</p> <p>(3, przekrój) : https://www.archiweb.cz/en/b/muzeum-malire-ando-hiroshige-nakagawa-machi-bato-hiroshige-museum-of-art [dostęp: 02.09.2021].</p>	


2005 r.


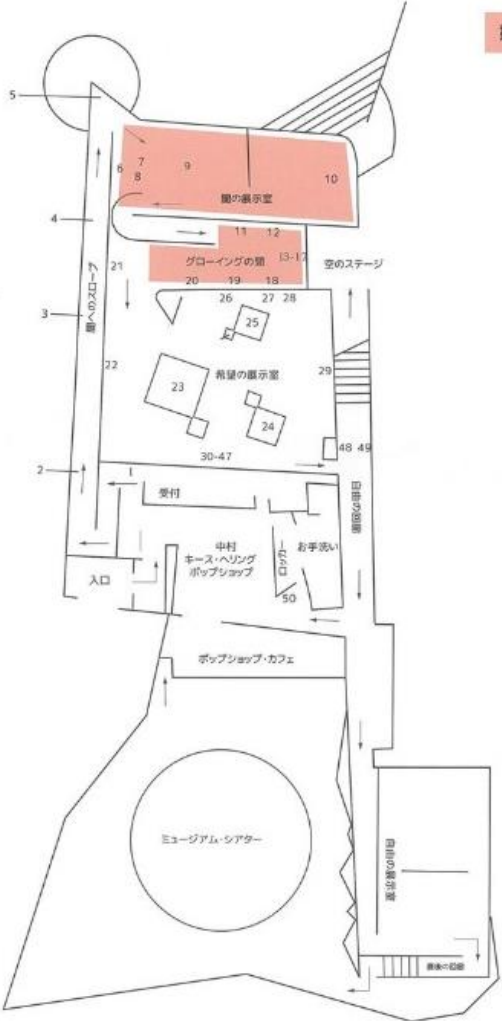
7


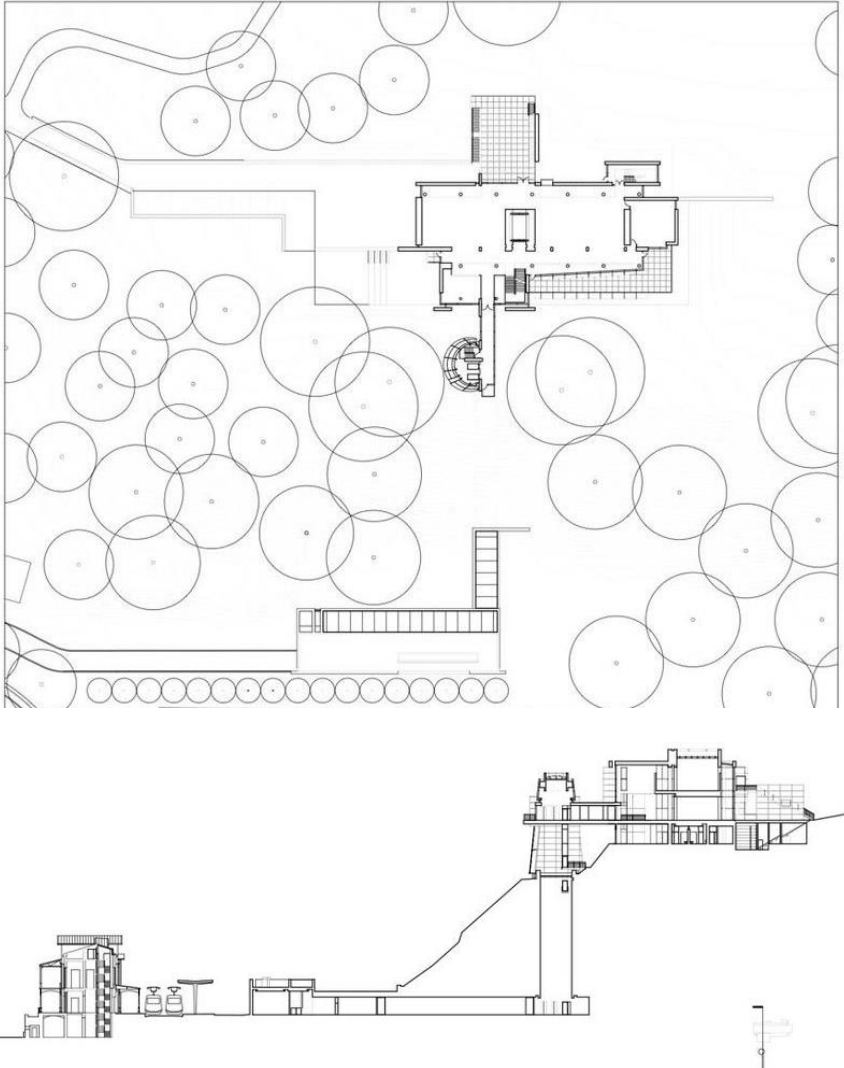
Nazwa obiektu (j. pol. / j. ang. / właściwa)	Centrum Paula Klee / Paul Klee Center/ Zentrum Paul Klee	
Lokalizacja	Berno, Szwajcaria, Europa	
Rok otwarcia	2005	
Status realizacji	zrealizowany	
Autor projektu	Renzo Piano	
Prezentowana osoba	Paul Klee (1879–1940)	
Zawód / Typ artysty	malarz	
Ilustracje		
Źródła ilustracji	(1, fotografia): https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/ba/Bern_Zentrum_Paul_Klee_DSC04076.jpg [dostęp: 05.09.2021]. (2, rzut parteru), (3, przekroje) : https://arquitecturaviva.com/works/zentrum-paul-klee-berna-3 [dostęp: 05.09.2021].	


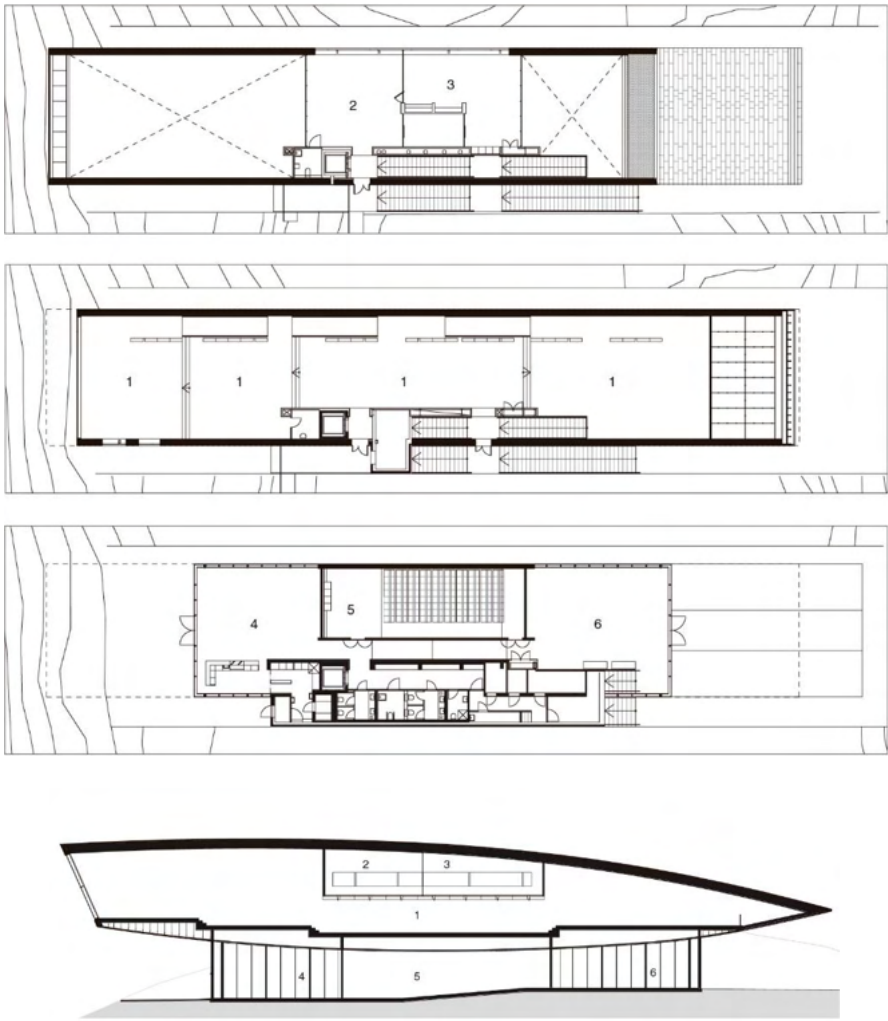
2007 r.

8

Nazwa obiektu (j. pol. / j. ang. / właściwa)	Centrum Gaudiego / Gaudí Centre / Gaudí Centre	
Lokalizacja	Reus, Hiszpania, Europa	
Rok otwarcia	2007	
Status realizacji	zrealizowany	
Autor projektu	Joan Sibina, Toshiake Tange, Gabriel Bosques	
Prezentowana osoba	Antoni Gaudi (1852–1926)	
Zawód / Typ artysty	architekt, inżynier, projektant mebli	
Ilustracje		
Źródła ilustracji	(1, fotografia): https://media.timeout.com/images/101522761/630/472/image.jpg [dostęp: 05.09.2021]. (2, rzuty kondygnacji 0, +1, +2, +3), (3, przekrój): http://www.gabrielbosques.com/espai-descoberta-modernisme-gaudi-centre-reus.php# [dostęp: 05.09.2021].	


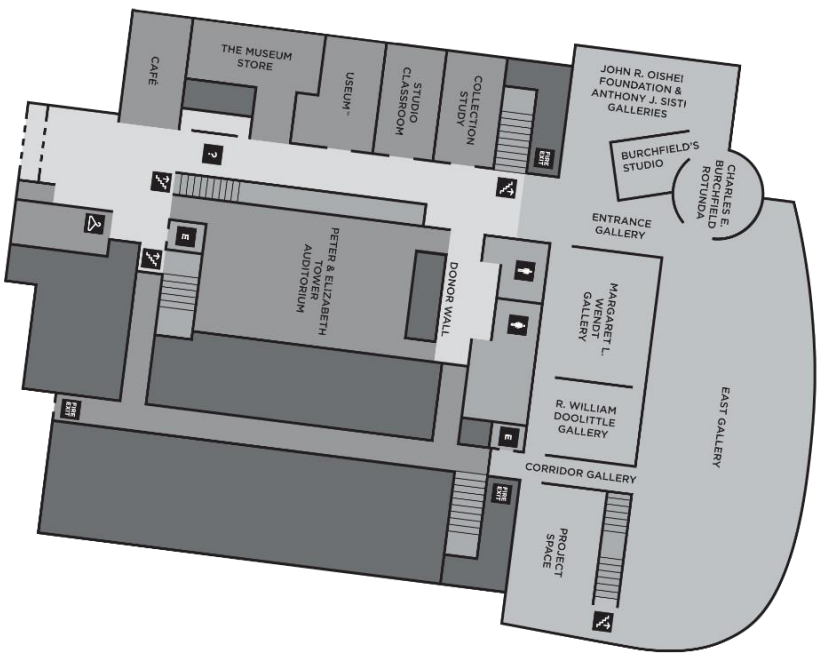
Nazwa obiektu (j. pol. / j. ang. / właściwa)	Kolekcja Nakamura Keith Haring / Nakamura Keith Haring Collection / 中村キース・ヘリング美術館	
Lokalizacja	Kobuchisawacho, Hokuto, Japonia, Azja	
Rok otwarcia	2007 / 2015	
Status realizacji	zrealizowany	
Autor projektu	Atsushi Kitagawara	
Prezentowana osoba	Keith Haring (1958–1990)	
Zawód / Typ artysty	malarz, twórca graffiti, rzeźbiarz	
Ilustracje		
Źródła ilustracji	(1, fotografia): http://www.kitagawara.co.jp/works/museum/1744 . (2, schematyczny rzut parteru): http://blog.livedoor.jp/tokinowasuremono/archives/53374658.html [dostęp: 05.09.2021].	


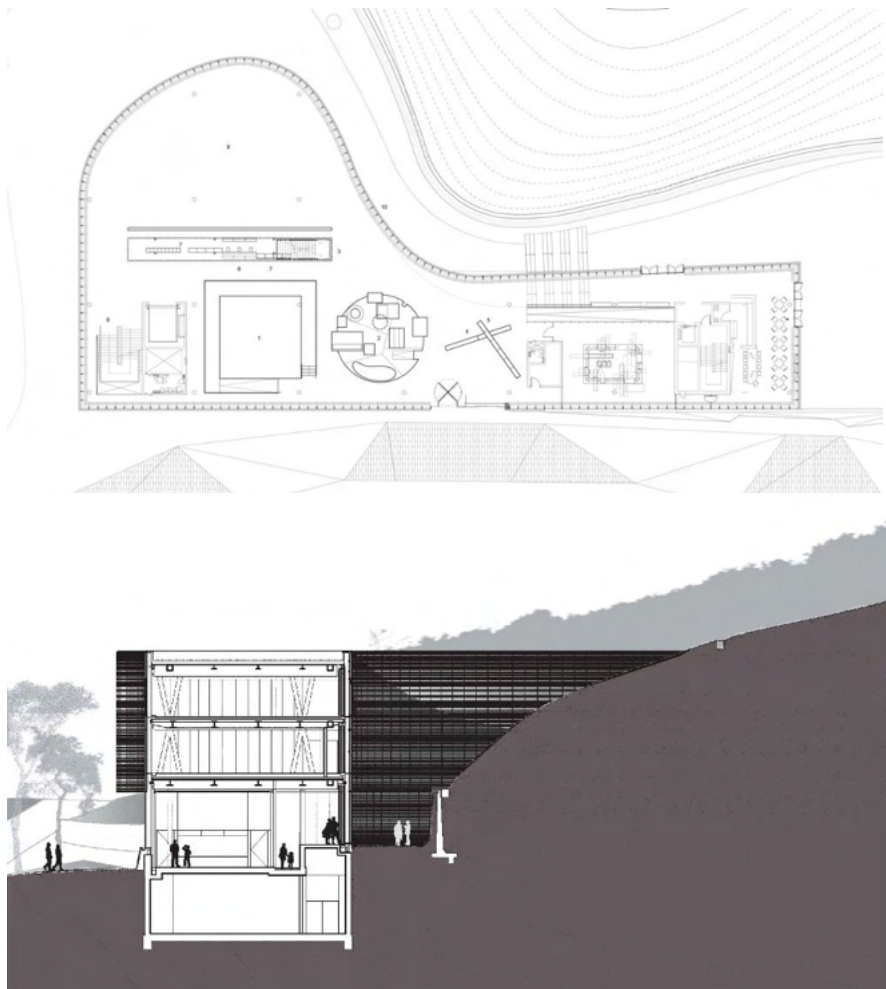
Nazwa obiektu (j. pol. / j. ang. / właściwa)	Muzeum Arpa / Arp Museum / Arp Museum Bahnhof Rolandseck	
Lokalizacja	Rolandseck, Niemcy, Europa	
Rok otwarcia	2007	
Status realizacji	zrealizowany	
Autor projektu	Richard Meier	
Prezentowana osoba	Hans (Jean) Arp (1887–1966)	
Zawód / Typ artysty	malarz, grafik, rzeźbiarz, poeta	
Ilustracje		
Źródła ilustracji	<p>(1, fotografia): https://www.rhein-taler.de/images/sampledata/asimages/museen/arp-museum/20140821ArpMuseum12.jpg [05.09.2021].</p> <p>(2, fragment rzutu parteru), (3, przekrój): https://www.arch2o.com/arp-museum-richard-meier-partners/ [dostęp: 05.09.2021].</p>	

Nazwa obiektu (j. pol. / j. ang. / właściwa)	Muzeum Pettera Dassa / Petter Dass Museum / Petter Dass-museet	
Lokalizacja	Alstahaug, Norwegia, Europa	
Rok otwarcia	2007	
Status realizacji	zrealizowany	
Autor projektu	Snøhetta	
Prezentowana osoba	Petter Dass (ok. 1647–1707)	
Zawód / Typ artysty	poeta, duchowny luterński	
Ilustracje		
Źródła ilustracji	(1, fotografia): autor, 2022. (2, rzuty kondygnacji +2, +1, 0), (3, przekrój): https://arquitecturaviva.com/works/museo-peter-dass-7 [dostęp: 05.09.2021].	

2008 r.

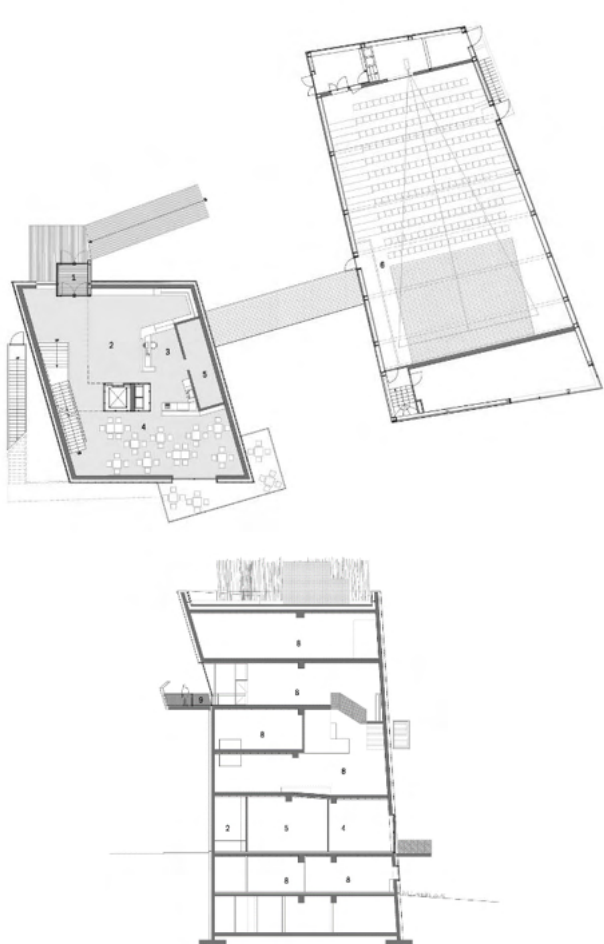
12


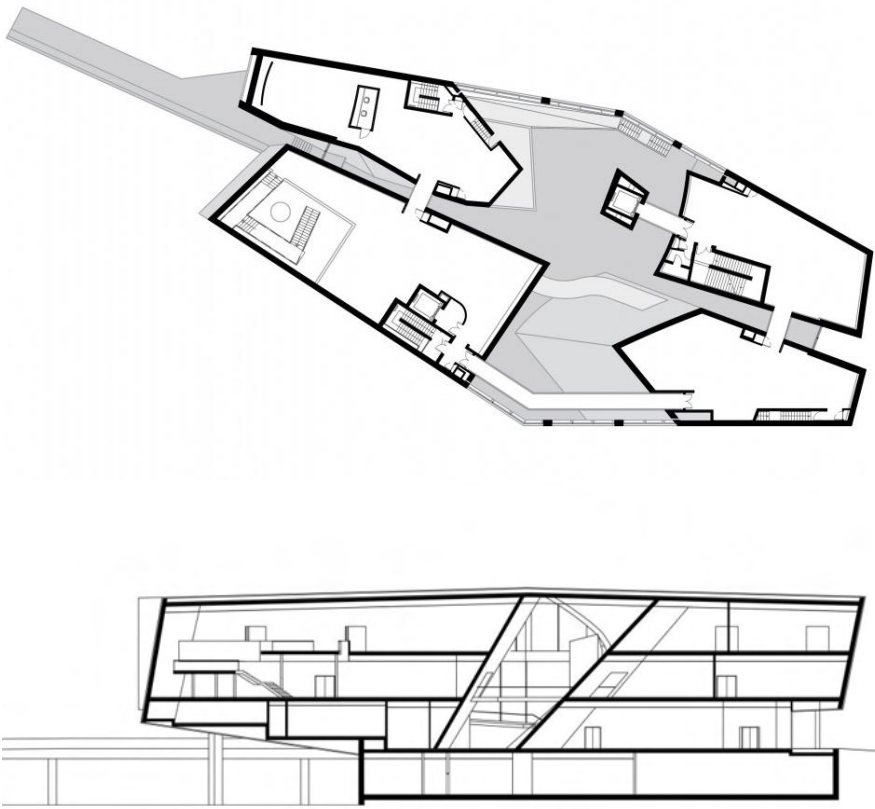
Nazwa obiektu (j. pol. / j. ang. / właściwa)	Centrum Sztuki Burchfield Penney / Burchfield Penney Art Center / Burchfield Penney Art Center	
Lokalizacja	Buffalo, USA, Ameryka Płn.	
Rok otwarcia	2008 / 2013	
Status realizacji	zrealizowany	
Autor projektu	Gwathmey Siegel & Associates Architects (2008) / Brad Wales, Isabel Brito(2013)	
Prezentowana osoba	Charles E. Burchfield (1893–1967)	
Zawód / Typ artysty	malarz, akwarelista, ilustrator	
Ilustracje		
Źródła ilustracji	(1, fotografia): https://www.siennaet.com/showcase/case-studies/100064/suny-buffalo-state-sucf-burchfield-penney-art-center [dostęp: 08.09.2021]. (2, rzut parteru): https://www.pngwing.com/en/free-png-dfprb [dostęp: 08.09.2021].	

Nazwa obiektu (j. pol. / j. ang. / właściwa)	Centrum Sztuki Nama June Paika / Nam June Paik Art Centre / 백남준아트센터	
Lokalizacja	Seul, Korea Południowa, Azja	
Rok otwarcia	2008 / 2017	
Status realizacji	zrealizowany	
Autor projektu	Kirsten Schemel, Marina Stankovic (2008) / NHDM Architects (2017)	
Prezentowana osoba	Nam June Paik (1932–2006)	
Zawód / Typ artysty	artysta sztuki video, performer	
Ilustracje		
Źródła ilustracji	(1, fotografia): https://www.sbp.de/en/project/nam-june-paik-art-center/ [dostęp: 08.09.2021]. (2, rzut parteru): https://nhdm.net/Open-Ground [dostęp: 08.09.2021]. (3, przekrój): http://stankovicarchitekten.de/en/projekte/museum-nam-june-paik.html [dostęp: 08.09.2021].	

2009 r.

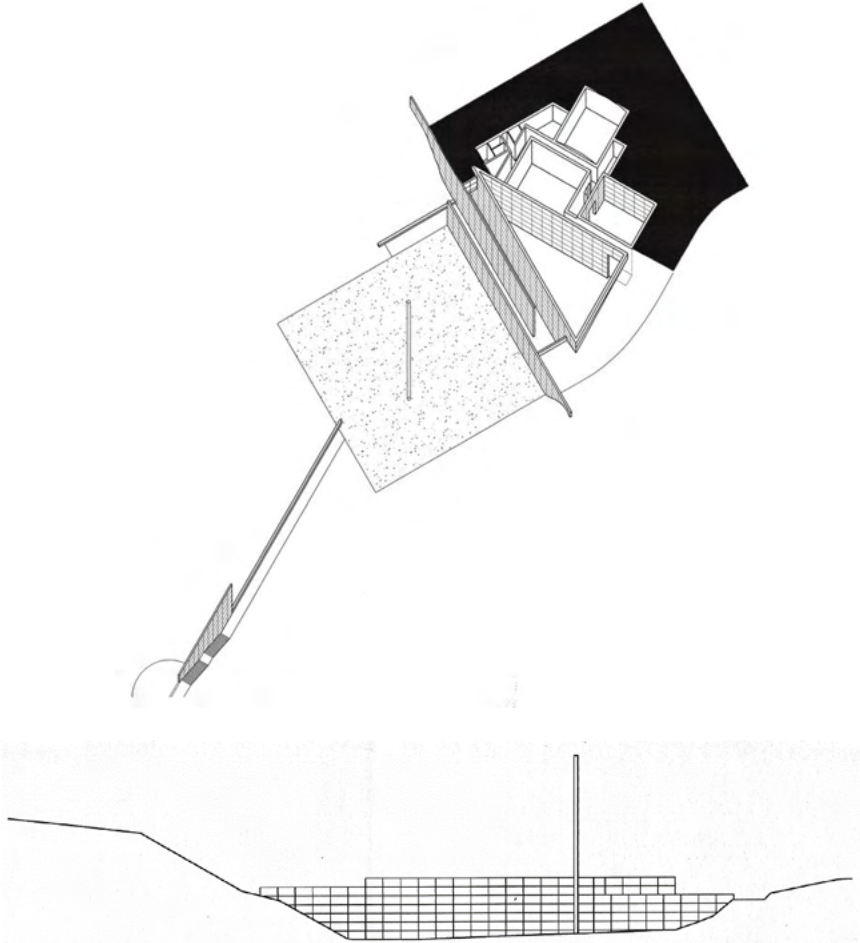
14

Nazwa obiektu (j. pol. / j. ang. / właściwa)	Centrum Hamsuna (Muzeum Knuta Hamsuna) / Hamsun Centre (Knut Hamsun Museum) / Hamsunsenteret
Lokalizacja	Hamarøy, Norwegia, Europa
Rok otwarcia	2009
Status realizacji	zrealizowany
Autor projektu	Steven Holl
Prezentowana osoba	Knut Hamsun (1859–1952)
Zawód / Typ artysty	pisarz
Ilustracje	
Źródła ilustracji	(1 ,fotografia): autor, 2022 (2, rzut parteru), (3, przekrój): https://www.archdaily.com/31221/knut-hamsun-center-steven-holl-architects [dostęp: 08.09.2021].

Nazwa obiektu (j. pol. / j. ang. / właściwa)	Muzeum Hergégo / Hergé Museum / Musée Hergé	
Lokalizacja	Louvain-la- Neuve, Belgia, Europa	
Rok otwarcia	2009	
Status realizacji	zrealizowany	
Autor projektu	Christian de Portzamparc	
Prezentowana osoba	Hergé, właśc. Georges Prosper Remi (1907– 1983)	
Zawód / Typ artysty	rysownik, autor komiksów	
Ilustracje		
Źródła ilustracji	<p>(1, fotografia):https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louvain-la-Neuve-Mus%C3%A9_Herg%C3%A9_(4).jpg [dostęp: 08.09.2021].</p> <p>(2, rzut), (3, przekrój): https://www.christiandeportzamparc.com/en/projects/herge-museum/ [dostęp:08.09.2021].</p>	


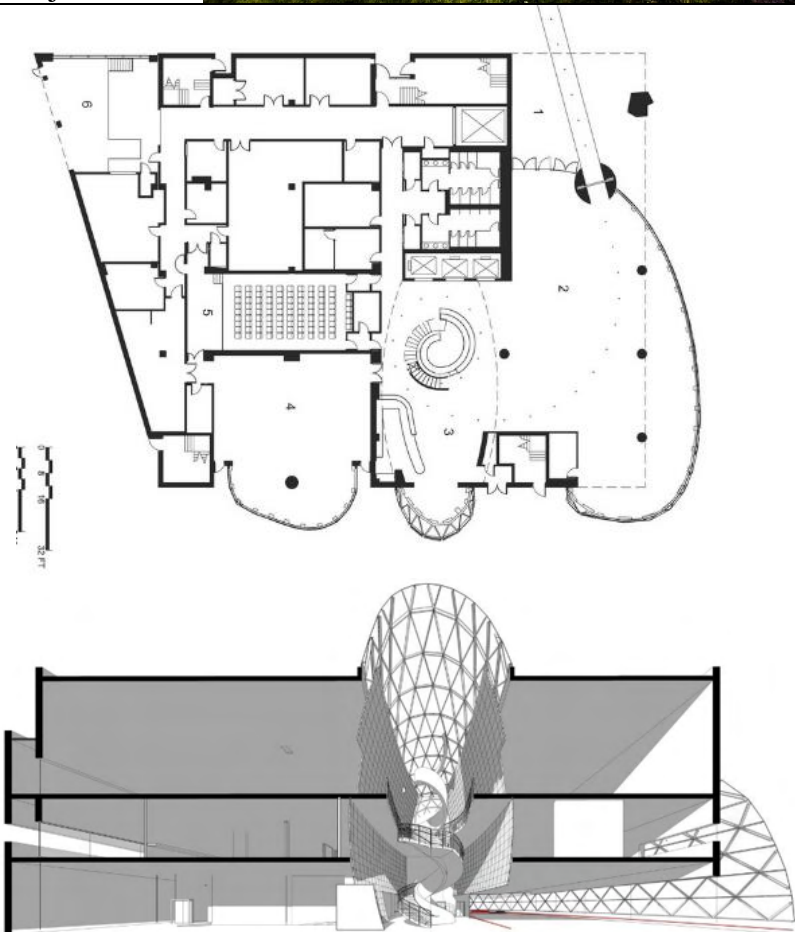
2010 r.


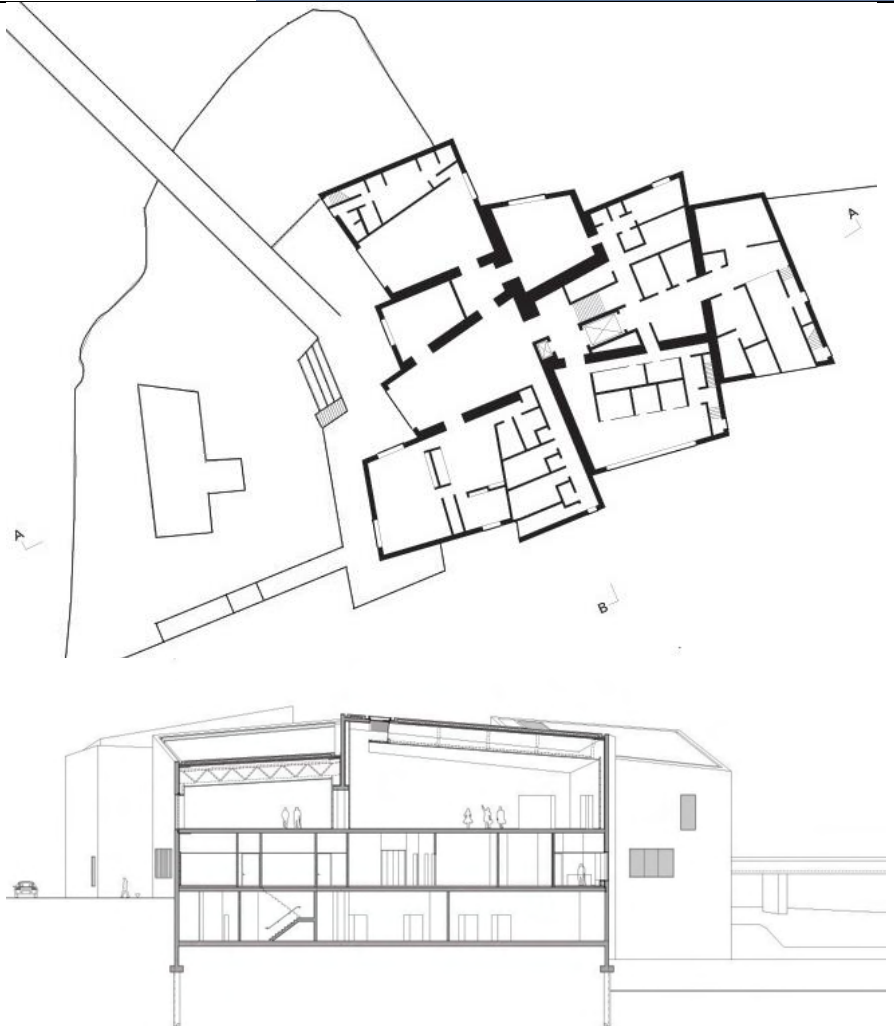
16

Nazwa obiektu (j. pol. / j. ang. / właściwa)	Muzeum Lee Ufana / Lee Ufan Museum / 李禹煥美術館
Lokalizacja	Kagawa, Noashima, Japonia, Azja
Rok otwarcia	2010
Status realizacji	zrealizowany
Autor projektu	Tadao Ando
Prezentowana osoba	Lee Ufan (ur.1936)
Zawód / Typ artysty	malarz, rzeźbiarz
Ilustracje	
Źródła ilustracji	(1, fotografia): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lee_Ufan_Museum_%2826785053915%29.jpg [dostęp: 12.09.2021]. (2, aksonometria), (3, elewacja): https://www.metalocus.es/en/news/dual-unity-between-wall-tadao-ando-and-curtain-toyo-ito [dostęp: 12.09.2021].

2011 r.


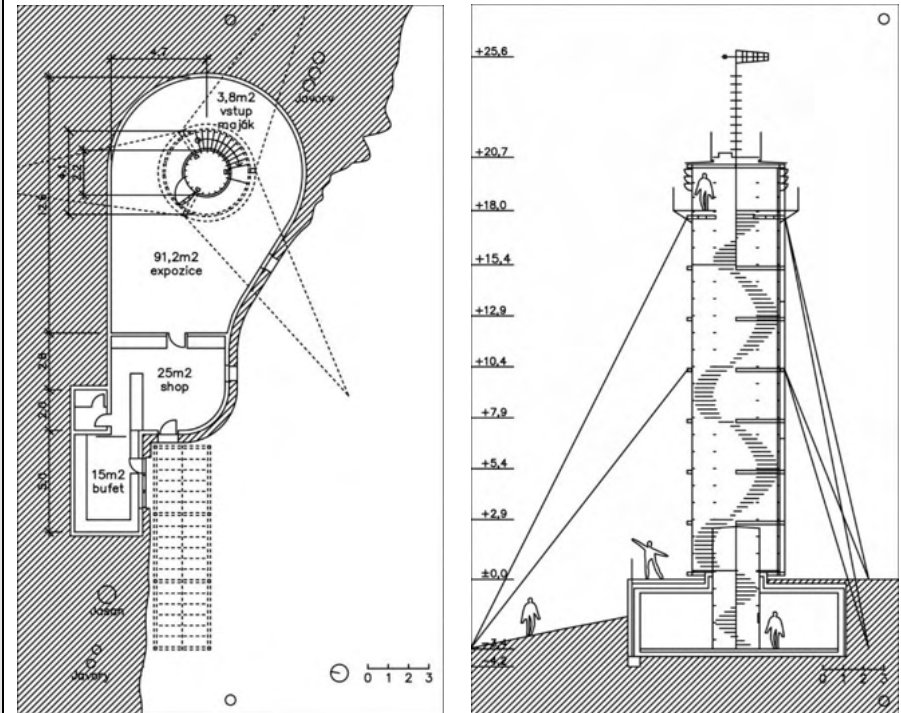
17

Nazwa obiektu (j. pol. / j. ang. / właściwa)	Muzeum Salvadora Dalego / Dali – Salvador Dali Museum / Dali – Salvador Dali Museum	
Lokalizacja	St. Petersburg, USA, Ameryka Płn.	
Rok otwarcia	2011	
Status realizacji	zrealizowany	
Autor projektu	Yann Weymouth (biuro arch. HOK)	
Prezentowana osoba	Salvador Dali (1904–1989)	
Zawód / Typ artysty	malarz, twórca instalacji	
Ilustracje		
Źródła ilustracji	(1, fotografia): https://www.hok.com/projects/view/the-dali-museum/ [dostęp: 12.09.2021]. (2, rzut parteru), (3, przekrój): https://www.archdaily.com/103728/salvador-dali-museum-hok?ad_medium=gallery [dostęp: 12.09.2021].	

Nazwa obiektu (j. pol. / j. ang. / właściwa)	Hepworth Wakefield / Hepworth Wakefield / Hepworth Wakefield	
Lokalizacja	Wakefield, Wielka Brytania, Europa	
Rok otwarcia	2011	
Status realizacji	zrealizowany	
Autor projektu	David Chipperfield	
Prezentowana osoba	Barbara Hepworth (1903–1975)	
Zawód / Typ artysty	rzeźbiarka	
Ilustracje		
Źródła ilustracji	(1, fotografia): https://hepworthwakefield.org/ [dostęp: 12.09.2021]. (2, rzut parteru), (3, przekrój): https://www.miesarch.com/work/510 [dostęp: 12.09.2021].	

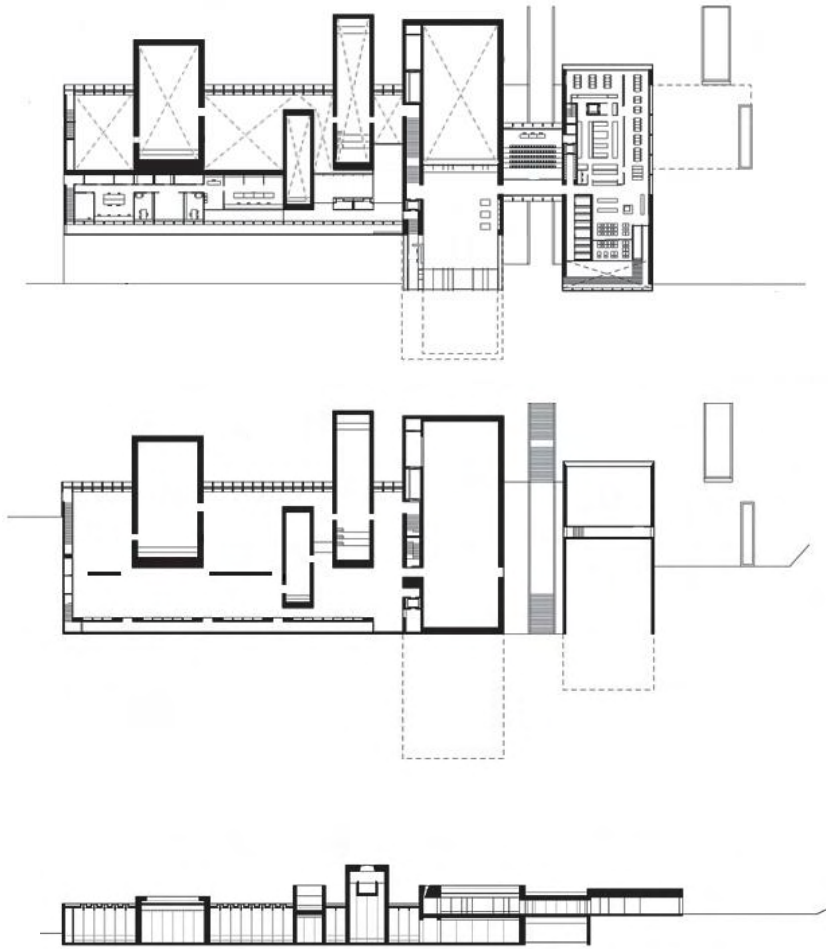
2013 r.


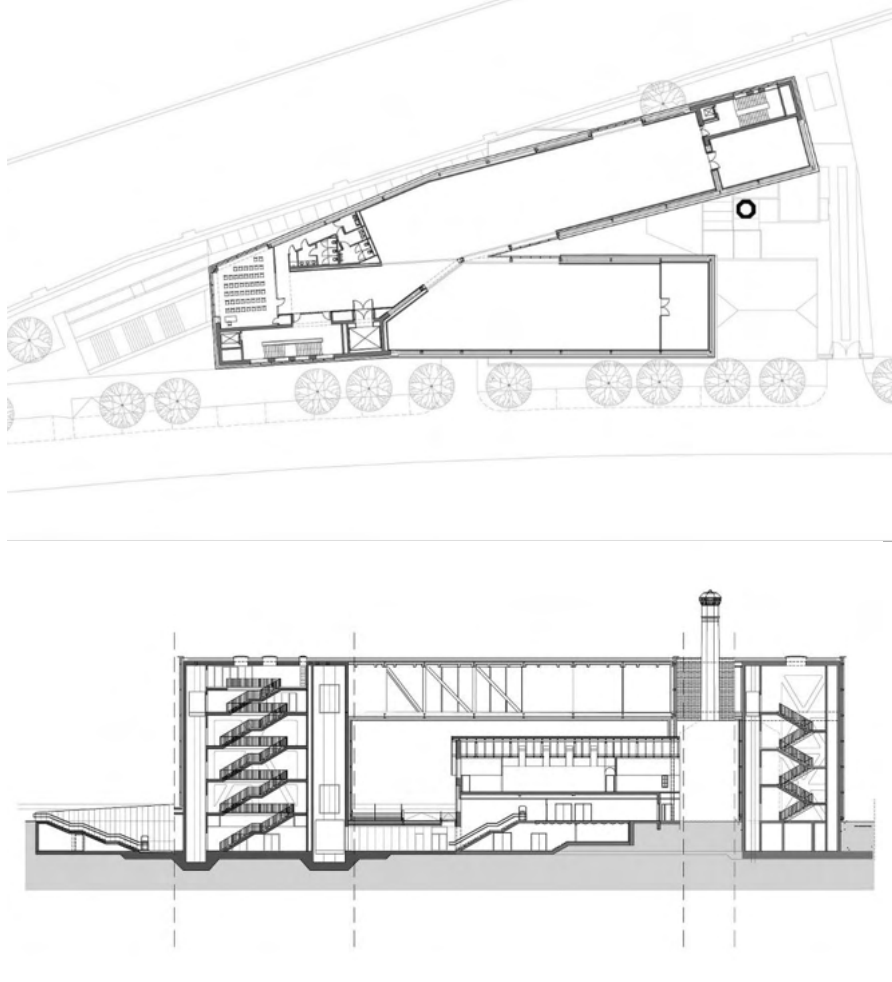
19

Nazwa obiektu (j. pol. / j. ang. / właściwa)	Muzeum i Latarnia Morska Járy Cimrmana / Lighthouse And Museum of Jára Cimrman / Muzeum a Maják Járy Cimrmana		
Lokalizacja	Příchovice, Czechy, Europa		
Rok otwarcia	2013		
Status realizacji	zrealizowany		
Autor projektu	Martin Rajniš, David Kubík (Hut Architektury Martin Rajnis)		
Prezentowana osoba	Jára Cimrman		
Zawód / Typ artysty	fikcyjna postać wymyślona w 1966 roku		
Ilustracje			
Źródła ilustracji	(1, fotografia): https://www.archilovers.com/projects/146806/gallery?1212232 [dostęp: 12.09.2021]. (2, rzut parteru), (3, przekrój): https://www.archiweb.cz/en/b/majak-a-muzeum-jary-cimrmana [dostęp: 12.09.2021].		

2014 r.


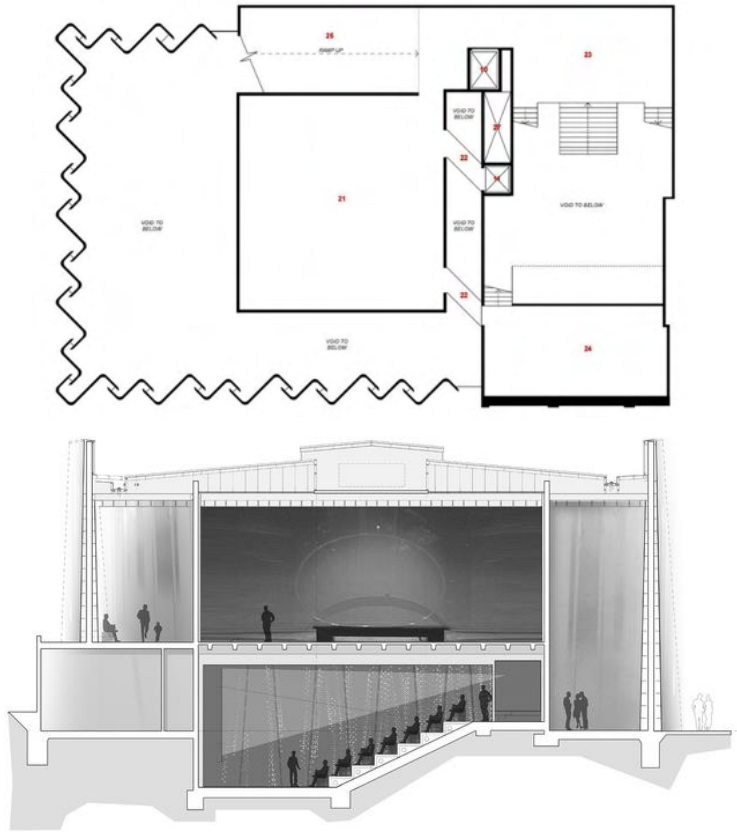
20

Nazwa obiektu (j. pol. / j. ang. / właściwa)	Muzeum Soulagesa / Museum Soulages / Musée Soulages
Lokalizacja	Rodez, Francja, Europa
Rok otwarcia	2014
Status realizacji	zrealizowany
Autor projektu	RCR Architectes
Prezentowana osoba	Pierre Soulages (1919–2022)
Zawód / Typ artysty	malarz
Ilustracje	
Źródła ilustracji	(1, fotografia): http://hicarquitectura.com/wp-content/uploads/2016/08/RCR--Soulages-Museum--Rodez-3.jpg [dostęp: 15.08.2021]. (2, rzut kondygnacji 0, -1), (3, przekrój): opracowanie własne na podstawie dokumentacji.

Nazwa obiektu (j. pol. / j. ang. / właściwa)	Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA (Muzeum Tadeusza Kantora) / Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor CRICOTEKA (Tadeusz Kantor Museum) /	
Lokalizacja	Kraków, Polska, Europa	
Rok otwarcia	2014	
Status realizacji	zrealizowany	
Autor projektu	Stanisław Deńko, Agnieszka Szultk, Piotr Nawara	
Prezentowana osoba	Tadeusz Kantor (1915–1990)	
Zawód / Typ artysty	malarz, reżyser teatralny, scenograf	
Ilustracje		
Źródła ilustracji	(1, fotografia): autor, 2019 (2, rzut kondygnacji +3), (3, przekrój): https://www.archdaily.com/602238/cricoteka-museum-of-tadeusz-kantor-wizja-sp-z-o-o-nsmoonstudio?ad_medium=gallery [dostęp: 15.08.2021].	

2015 r.


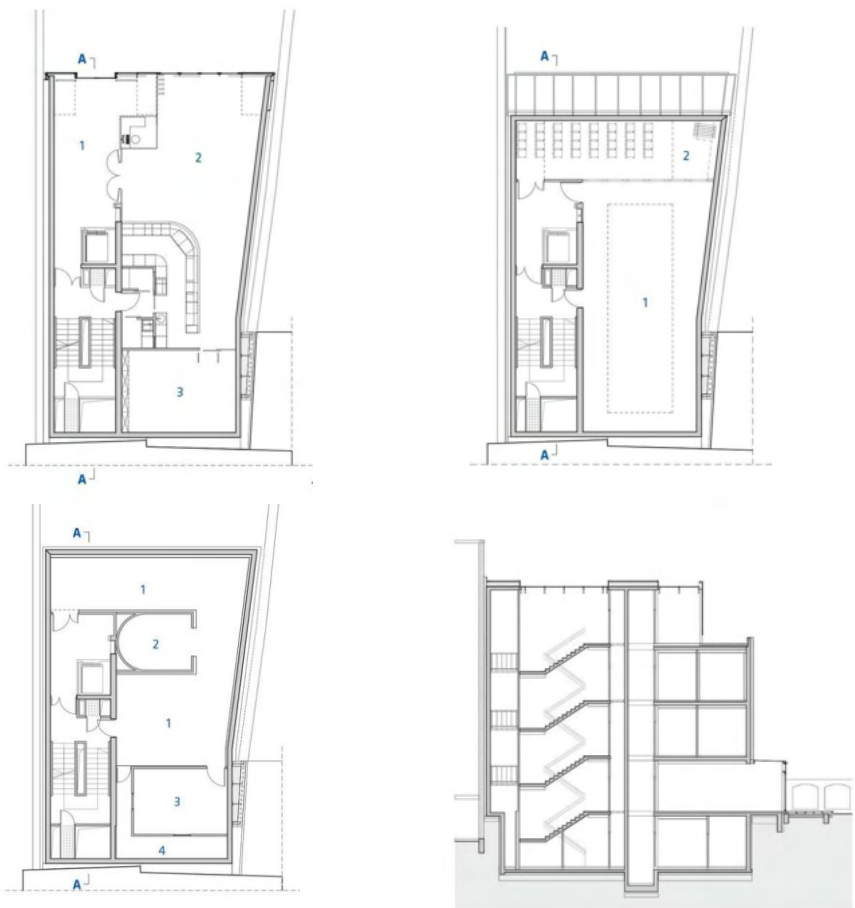
22

Nazwa obiektu (j. pol. / j. ang. / właściwa)	Centrum Lena Lye / Len Lye Centre / Len Lye Centre	
Lokalizacja	New Plymouth, Nowa Zelandia, Oceania	
Rok otwarcia	2015	
Status realizacji	zrealizowany	
Autor projektu	Andrew Patterson (Patterson Associates)	
Prezentowana osoba	Len Lye (1901–1980)	
Zawód / Typ artysty	twórca rzeźb kinetycznych, filmów ekspery – mentalnych	
Ilustracje		
Źródła ilustracji	(1, fotografia): https://www.archdaily.com/771278/len-lye-centre-patterson-associates [dostęp: 15.08.2021]. (2, rzut kondygnacji + 4): https://www.dezeen.com/2015/08/03/pattersons-associates-len-lye-museum-new-zealand-folded-mirrored-facade/ [dostęp: 15.08.2021]. (3, przekrój): https://architecturenow.co.nz/articles/len-lye-centre/#img=8 [dostęp: 15.08.2021].	

Nazwa obiektu (j. pol. / j. ang. / właściwa)	Muzeum Violety Parry / Violeta Parra Museum / Violeta Parra Museo	
Lokalizacja	Santiago, Chile, Ameryka Płd.	
Rok otwarcia	2015	
Status realizacji	zrealizowany (obiekt spalony w 2020r.)	
Autor projektu	Undurraga Deves Arquitectos	
Prezentowana osoba	Violeta del Carmen Parra Sandoval (1917–1967)	
Zawód / Typ artysty	kompozytorka, wykonawczynie utworów muzycznych, malarka	
Ilustracje		
Źródła ilustracji	<p>(1, fotografia): https://arquitecturaviva.com/works/museo-violeta-parra-8. (2, rzut kondygnacji 0, +1) [dostęp: 20.08.2021]. https://latinamericanarchitecture.unm.edu/portfolio/violeta-parra-museum/ [dostęp: 20.08.2021]. (3 przekrój): https://www.archdaily.com/792818/violeta-parra-museum-undurraga-plus-deves?ad_medium=gallery [dostęp: 20.08.2021].</p>	

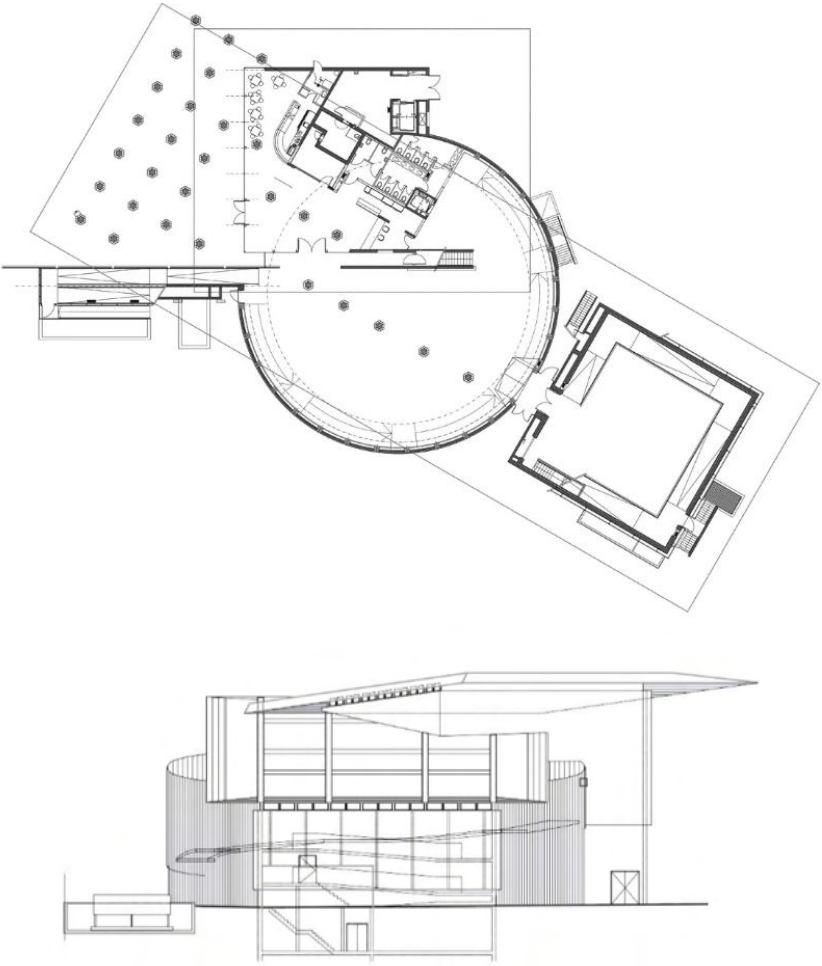
2016 r.


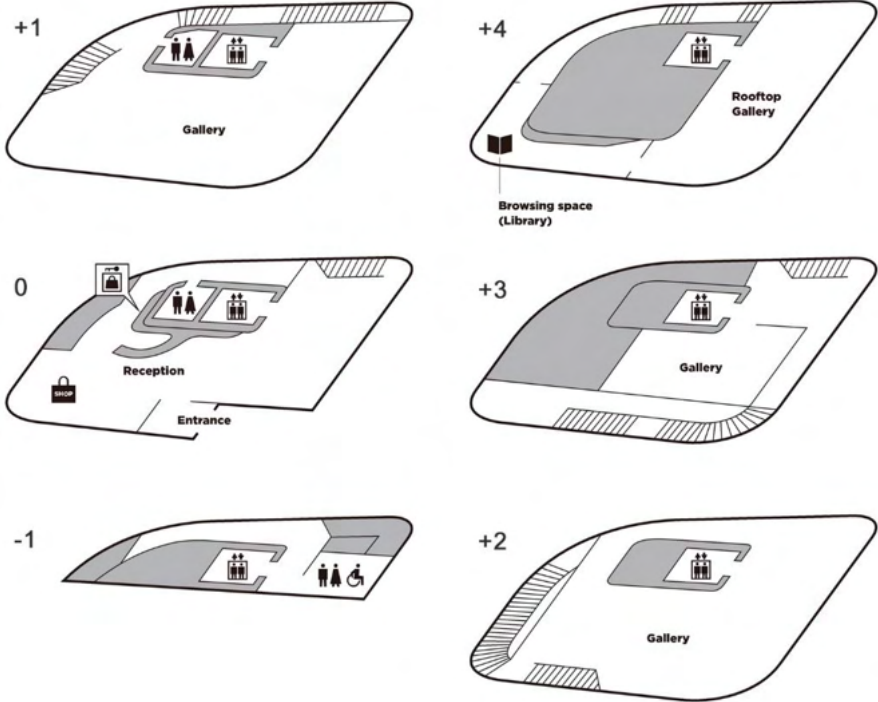
24

Nazwa obiektu (j. pol. / j. ang. / właściwa)	Pawilon Józefa Czapskiego / Józef Czapski Pavilion / Pawilon Józefa Czapskiego	
Lokalizacja	Kraków, Polska, Europa	
Rok otwarcia	2016	
Status realizacji	zrealizowany	
Autor projektu	Aleksandra Fredowicz, Danuta Fredowicz	
Prezentowana osoba	Józef Czapski (1896–1993)	
Zawód / Typ artysty	malarz, działacz emigracyjny	
Ilustracje		
Źródła ilustracji	(1, fotografia): autor, 2018 (2, rzuty kondygnacji 0, +1, +2), (3, przekrój): https://architektura.muratorplus.pl/realizacje/pawilon-czapskiego-w-krakowie_6381.html [dostęp: 20.08.2021].	

2017 r.


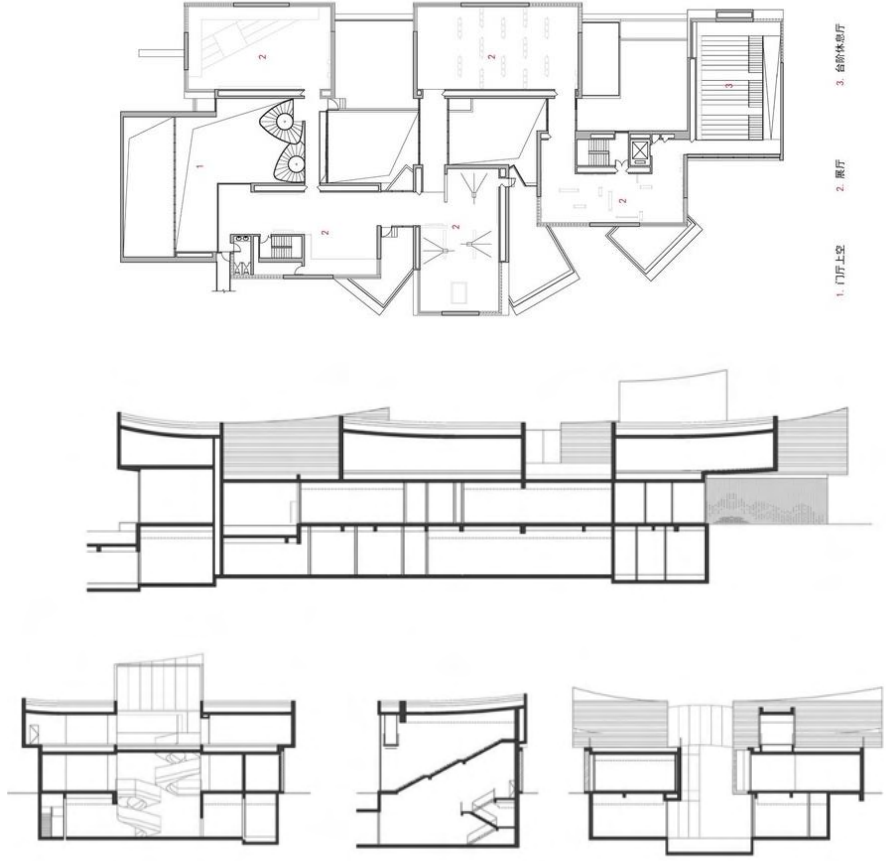
25

Nazwa obiektu (j. pol. / j. ang. / właściwa)	Muzeum Agama (Muzeum Sztuki Yaacova Agama) / Agam Museum (Yaacov Agam Museum of Art) / אגם יעקב מוזיאון
Lokalizacja	Rishon LeZion, Izrael, Azja
Rok otwarcia	2017
Status realizacji	zrealizowany
Autor projektu	David Nofar
Prezentowana osoba	Yaacov Agam (ur.1928)
Zawód / Typ artysty	rzeźbiarz, twórca instalacji
Ilustracje	
Źródła ilustracji	(1, fotografia): https://www.my-israel.org/THE-AGAM-MUSEUM-OPENS- IN-RISHON-LEZION [dostęp: 20.08.2021]. (2, .rzut parteru), (3, przekrój): https://nofararchitects.com/projects/50/ [dostęp: 20.08.2021].

Nazwa obiektu (j. pol. / j. ang. / właściwa)	Muzeum Yayoi Kusama / Yayoi Kusama Museum / 草間彌生美術館	
Lokalizacja	Tokio, Japonia, Azja	
Rok otwarcia	2017	
Status realizacji	zrealizowany	
Autor projektu	Kume Sekkei	
Prezentowana osoba	Yayoi Kusama (ur.1929)	
Zawód / Typ artysty	malarka, performerka, twórczyni instalacji	
Ilustracje		
Źródła ilustracji	(1, fotografia): http://gotarch.com/wp/wp-content/uploads/2020/02/AIMG_2693.jpg [dostęp: 28.08.2021]. (2, rzuty kondygnacji): https://yayoikusamamuseum.jp/en/visit/facilities/ [dostęp: 28.08.2021].	

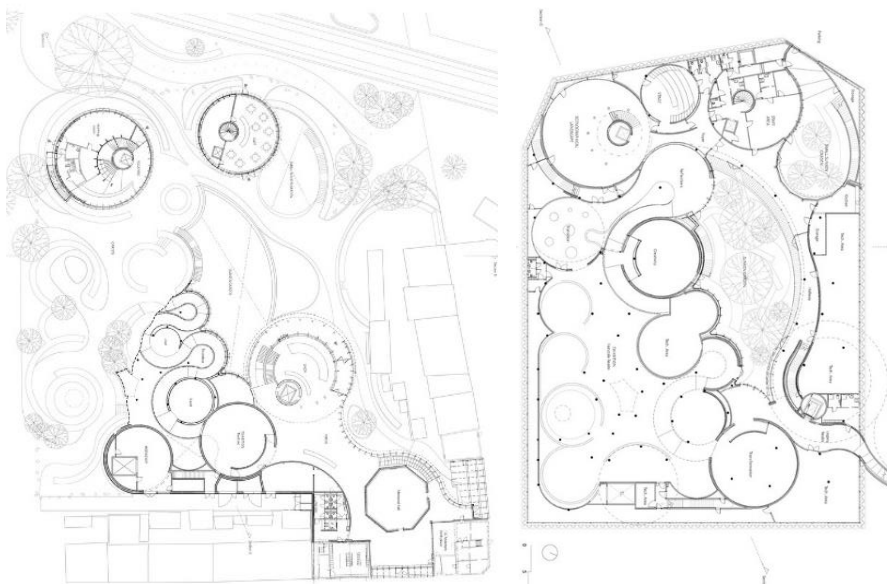
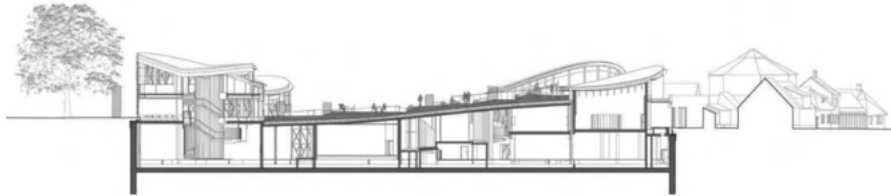
2020 r.


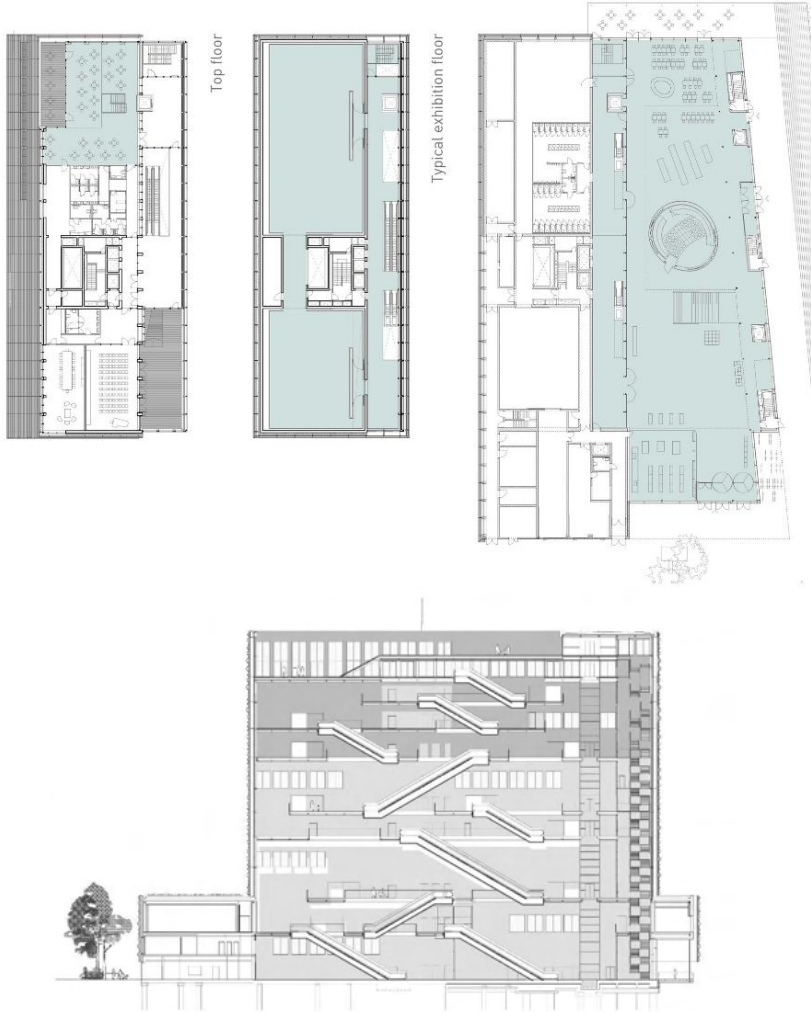
27



Nazwa obiektu (j. pol. / j. ang. / właściwa)	Sala Pamięci Wang Zengqi / Wang Zengqi Memorial Hall / 汪曾祺纪念馆	
Lokalizacja	Gaoyou, Chiny, Azja	
Rok otwarcia	2020	
Status realizacji	zrealizowany	
Autor projektu	TJAD	
Prezentowana osoba	Wang Zengqi (1920–1997)	
Zawód / Typ artysty	pisarz	
Ilustracje		
Źródła ilustracji	(1, fotografia), (2, rzut kondygnacji +1), (3, przekroje): https://www.archdaily.com/946327/cultural-characteristic-block-of-wang-zengqi-memorial-hall-tjad?ad_medium=gallery [dostęp: 01.09.2021].	

2021 r.

28

Nazwa obiektu (j. pol. / j. ang. / właściwa)	Muzeum H. C. Andersena (Dom H.C. Andersena) / H. C. Andersen's House (H. C. Andersen's Museum) / H.C. Andersens Hus (H.C. Andersen Museet)
Lokalizacja	Odense, Dania, Europa
Rok otwarcia	2021
Status realizacji	zrealizowany
Autor projektu	Kengo Kuma
Prezentowana osoba	Hans Christian Andersen (1805–1885)
Zawód / Typ artysty	pisarz
Ilustracje	
	
Źródła ilustracji	(1, fotografia): https://hcandersenshus.dk/en/plan-visit/ . (2, rzut kondygnacji 0, -1), (3, przekrój) [dostęp: 12.09.2021]. https://www.metalocus.es/en/news/duality-opposites-hc-andersen-museum-kengo-kuma-associates [dostęp: 12.09.2021].

Nazwa obiektu (j. pol. / j. ang. / właściwa)	Muzeum Muncha / Munch Museum / Munch Museet	
Lokalizacja	Oslo, Norwegia, Europa	
Rok otwarcia	2021	
Status realizacji	zrealizowany	
Autor projektu	Juan Herreros (Estudio Herreros)	
Prezentowana osoba	Edvard Munch (1863–1944)	
Zawód / Typ artysty	malarz	
Ilustracje	 <p>The illustration section contains three architectural drawings. At the top left is a plan of the 'Top floor' showing various rooms and circulation paths. In the middle is a plan of a 'Typical exhibition floor' with large open spaces and service areas. At the bottom is a vertical cross-section of the building, showing the internal structure, multiple levels, and a central staircase.</p>	
Źródła ilustracji	<p>(1, fotografia): autor, 2022. (2, rzut 0, rzut kondygnacji typowej, +13) (3, przekrój): https://estudioherreros.com/en/project/munch-museum [dostęp: 18.08.2021].</p>	

Nazwa obiektu (j. pol. / j. ang. / właściwa)	Muzeum Sztuki Xu Weia / Xu Wei Art Museum / 徐渭艺术馆	
Lokalizacja	Shaoxing, Chiny, Azja	
Rok otwarcia	2021	
Status realizacji	zrealizowany	
Autor projektu	UAD – ACRC	
Prezentowana osoba	Xu Wei (1521–1593)	
Zawód / Typ artysty	malarz	
Ilustracje	 <p style="text-align: center;">XuWei Art Gallery-QingTeng Square-DaCheng Lane</p>	
Źródła ilustracji	(1, fotografia), (2, rzut parteru), (3, przekrój): https://www.archdaily.com/969014/xu-wei-art-museum-and-qingteng-square-uad-acrc?ad_medium=gallery [dostęp: 22.09.2021].	

10. STRESZCZENIE | SUMMARY

ARCHITEKTURA I NARRACJA
WSPÓŁCZESNE MUZEA BIOGRAFICZNE

ARCHITECTURE AND NARRATIVE
CONTEMPORARY BIOGRAPHICAL MUSEUMS

STRESZCZENIE

W niniejszej pracy podjęto problematykę architektury muzeów biograficznych (określanych także jako muzea monograficzne oraz muzea jednego artysty) i jej związków z narracją. W pierwszym rozdziale (wstępie) określono podstawowy cel badań, jakim jest wskazanie i opis związków między architekturą muzeów biograficznych a narracją, w kontekście projektowania przez architektów tego typu obiektów. W tym celu opracowano cztery pytania badawcze dotyczące rozumienia terminu narracja dla obiektów architektonicznych, realizacji narracji w architekturze, jej znaczenia dla aktywności projektowej architektów oraz zastosowania metod związanych z narratologią w stosunku do architektury muzeów biograficznych. W pracy wykorzystano następujące metody badań: metoda analizy i krytyki piśmiennictwa (źródeł), metoda obserwacyjna, analiza porównawcza, analiza narratologiczna oraz elementy metody *space syntax* (analiza *convex spaces*). Zakres badań stanowią współczesne nowoprojektowane muzea biograficzne poświęcone artystom, które zostały udostępnione dla zwiedzających w latach 1996–2021.

W drugim rozdziale nakreślono historię tworzenia muzeów biograficznych z uwzględnieniem ich typów, a także opisano współczesne uwarunkowania związane z powstawaniem muzeów. Ta część służy do nakreślenia tła dla projektowania nowych obiektów o funkcji muzeum biograficznego.

W kolejnym rozdziale prześledzono znaczenie terminu narracja, uwzględniając rozwój narratologii jako nurtu badań nad narracjami. Omówiono kluczowe prace teoretyczne dla związków architektury i narracji, a także opinie praktyków dotyczące roli narracji w procesie projektowym. W konsekwencji pokazano, że architektura jest postrzegana jako jedno z mediów narracyjnych, oraz że występują dwa wiodące sposoby

rozumienia narracji w architekturze: 1) narracja wytwarzana jest w trakcie przejścia przez obiekt architektoniczny na podstawie cech związanych z narracyjnością obiektu lub 2) sam obiekt stanowi narrację, która jest tworzona do odczytania w trakcie przejścia. Pierwsze z podejść stawia na bardziej indywidualny charakter nadawanych przez zwiedzającego znaczeń i podkreśla rozumienie narracji jako konstruktów mentalnego lub poznawczego, natomiast drugie uwidacznia rolę autora obiektu architektonicznego jako twórcy tekstu narracyjnego. Przybliżono także metodę badań narratologicznych w oparciu o teorię autorstwa Mieke Bal, która zakłada trójwarstwowy podział tekstu narracyjnego (tekst, opowieść, fabuła).

W czwartym rozdziale wskazano, że życie i twórczość artysty, któremu poświęcone jest muzeum biograficzne, stanowią narrację bazową, czyli podstawową opowieść (pierwowzór), dla realizowanej w architekturze obiektów narracji. Kwestię tę zaprezentowano określając występujące w muzeach biograficznych elementy narracyjne, czyli rozwiązania architektoniczne o potencjale narracyjnym. W tym celu przeanalizowano i porównano przykłady muzeów biograficznych z różnych stron świata, które następnie zostały zestawione w katalogu załączonym do pracy. Skupiono się m.in. na takich aspektach, jak: plan – rzut muzeum, łączność z otoczeniem, forma architektoniczna, detal architektoniczny, focalizacja i warunki ekspozycji eksponatów, koncepcja śluzu psychologicznej lub przestrzeni progowej, a także ruch w muzeum i wybór drogi zwiedzania.

Finalnie w rozdziale piątym pracy przeprowadzono modelową analizę narratologiczną dla jednego wybranego muzeum (Centrum Hamsuna), przy założeniu trójwarstwowej budowy tekstu narracyjnego, łącząc ją z metodami badawczymi, klasycznie stosowanymi w architekturze. Wskazano wady i zalety stosowania proponowanej metody badań narracji w architekturze. Analiza tego typu może być przeprowadzona w celu opisu narracji dla istniejących obiektów lub wykorzystywana w fazie projektowej. Może również wpływać na decyzje projektowe poprzez uwzględnienie uporządkowania zjawiska narracji. Pozwala to na uzyskanie nowego spojrzenia na architekturę muzealną, a szerzej na całą grupę obiektów o funkcji kommemoratywnej.

SUMMARY

This dissertation addresses the issues of the architecture of biographical museums (also referred to as monographic museums and single-artist museums) and its relationship with narrative. In the first chapter, the introduction, the basic goal of the research was defined, which is to indicate and describe the relationships between the architecture of biographical museums and the narrative in the context of designing such museums by architects. For this purpose, four research questions were developed regarding the understanding of the term narrative for architectural objects, the realization of narrative in architecture, its importance for architects' design practice and the application of methods from the narratology in relation to the architecture of biographical museums. The study employs the following research methods: critical review of literature (sources), observational method, comparative analysis, narratological analysis and elements of the space syntax method (convex spaces analysis). The scope of the study consists of contemporary examples of newly designed biographical museums dedicated to artists, which were made available to visitors in the years 1996–2021.

The second chapter outlines the history of the creation of biographical museums, taking into account their types, and also describes the contemporary factors associated with the creation of museums. This part serves to outline the background to the phenomenon of designing new buildings with a biographical museum function.

The next chapter reviews the meaning of the term narrative, considering the development of narratology as a trend of research on narratives. Key theoretical works on the issue of architecture and narrative are collected as well as practitioner voices on the role of narrative in the design process. Consequently, it is shown that architecture is perceived as one of the narrative media and that there are two leading ways of understanding narrative in architecture: 1) narrative is produced during walking through an architectural object on the basis of features related to the narrativity of the object, or 2) the object itself is a narrative that is created to be read during the walk-through. The first approach places more emphasis on the individual nature of the visitor's assigned meanings and accentuates the understanding of narrative as a mental or cognitive construct, while the second highlights the role of the architectural object's author as the creator of the narrative text. The method of narratological research based on the theory of narrative by Mieke Bal, which assumes a three-layered division of narrative text (text, story, fabula), is also presented.

The fourth chapter indicates that the life and work of the artist to whom the biographical museum is dedicated constitute the base narrative, that is, the basic story (prototype) for the narrative accomplished in the architecture of the museums. This issue is revealed by identifying the narrative elements, architectural solutions with narrative potential, present in biographical museums. For this purpose, examples of biographical museums from different parts of the world are analysed and compared, which are then compiled in the catalogue attached to the dissertation. The work focuses, i. a., on aspects such as the plan – the layout of the museum, connections with the surroundings, architectural form, architectural detail, focalization and conditions for the display of exhibits, the concept of the psychological lock or threshold, as well as the movement in the museum and the choice of visiting path.

Finally, in chapter five of the dissertation, a model narratological analysis is carried out for an exemplary architectural object of the museum (the Hamsun Centre) assuming a three-layered structure of the narrative text, combining it with research methods classically used in architecture. The advantages and disadvantages of using the proposed method of researching narratives in architecture were indicated. This type of analysis can be conducted to describe narratives for existing buildings or used in the design phase. It can also influence design decisions due to the systematisation of the narrative phenomenon in architecture. This approach allows for getting a new perspective on museum architecture, and more broadly on the entire group of objects with a commemorative function.