



DOI: 10.21005/pif.2017.31.B-01

## **ARCHITECTURAL EXPRESSION IN DESIGNING MUSEUMS AS PLACES OF REMEMBRANCE**

### **ARCHITEKTONICZNE ŚRODKI WYRAZU W PROJEKTOWANIU MUZEÓW JAKO MIEJSC PAMIĘCI**

**Joanna Badach**

mgr inż. arch.

Politechnika Gdańska  
Wydział Architektury  
Katedra Urbanistyki i Planowania Regionalnego

**Elżbieta Raszeja**

dr hab. inż. arch., prof. UAP

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu  
Wydział Architektury i Wzornictwa  
Katedra Architektury i Urbanistyki

#### **ABSTRACT**

Museums commemorating tragic historic events require the application of particular means of architectural expression. Both the form of the building, the interior design, lighting and materials and its surroundings became a part of the exhibition. In this article the narrative role of architectural components is discussed based on three museums located in different cultural and geographical areas. These are: the Nanjing Massacre Memorial Hall in Nanjing, the Jewish Museum in Berlin and the Museum of the Second World War in Gdańsk.

Key words: architectural expression, places of remembrance, museums, Nanjing, Berlin, Gdańsk.

#### **STRESZCZENIE**

Muzea upamiętniające tragiczne wydarzenia historyczne wymagają stosowania szczególnych środków architektonicznego wyrazu. Zarówno forma budynku i aranżacja wnętrz, oświetlenie i materiały, jak też jego otoczenie stają się częścią ekspozycji. W artykule została podjęta dyskusja nad narracyjną rolą elementów architektonicznych na przykładzie trzech obiektów zlokalizowanych w różnych obszarach kulturowych i geograficznych. Są nimi: Muzeum Masakry w Nankinie, Muzeum Żydowskie w Berlinie i Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku.

Słowa kluczowe: architektoniczne środki wyrazu, miejsca pamięci, muzea, Nankin, Berlin, Gdańsk.

## 1. INTRODUCTION

Museums play a very important role in the process of social education, creation of identity, both local and national, and of preservation and revival of memory of historic events. Apart from their fundamental cultural and social mission, they often become centres supporting local development, shaping public space and enriching the city's tourist options. In the recent decades, an emergence of many new museums could be observed which varied in their content and forms of exposition. Current museology broke with the 19th century traditional forms of display to search for new means of narrative suitable for the perceptive capabilities and demands of the contemporary recipient [7, 28]. These demands are considerably influenced by the process of globalisation of culture and the phenomena of "space-time compression" in which the pace of life is accelerated and the spatial barriers are broken. The development of technology and means of communication increases social mobility and facilitates access to even remote places which become included into the global network of information, goods and services exchange [35]. The new visitor looks for places of distinctive character and for unique, memorable spatial forms. The novel approach towards designing museum buildings is influenced by these observations. Its creators tend to search for new means of architectural expression which provide suitable framework for the display and for individual narrative.

Until recently museum buildings have served solely as a neutral showcase for the displayed works of art, historic artefacts and materials. The contribution of architectural forms was limited to the role of plain background for the exhibited items and to storage space. This tradition was broken in the 1980s along with the formulation of the "new museology" rules and the appearance of the narrative museum concept. The post-modern architectural form itself became an important piece of the displayed narrative [19]. This is particularly visible in contemporary design of museums commemorating important and often tragic historic events. As these buildings took on the role of unique frames for the exhibited content, architects were forced to abandon the form of a generic "white box" and to let architecture step on into the field of historiography [29]. Places of remembrance of events which are a collective trauma require using exceptional means of expression because they refer not only to individual experience, but above all to the experience of entire nations and ethnic groups. In this particular case, the role of architecture is not only to create space for retaining the collective memory of these events, but also to affect the visitors through new spatial forms [34]. In conventional museum buildings in which the contents are exhibited in a traditional way it is difficult and sometimes even impossible to present many immaterial aspects such as the sense of loss and the painful absence of the victims. Concentrating merely on facts does not always lead to the intended commemoration. This can be achieved when a suitable exhibition space is created and when the architectural form is shaped individually. Such buildings often become icons and architectural landmarks in the cultural landscape of the city as well as a trademark for their creators. It is often argued that the pursuit of a distinctive architectural form overshadows the issues of accessibility, functionality, or social significance of these buildings and their relationship with the urban surroundings [17].

As the Museum of the Second World War was opened in 2016 in Gdańsk, which is an institution of international significance, it is worthwhile to subject its architectural form to a critical analysis in comparison with similar examples from other countries. Two contemporary museums were chosen located in different geographic and cultural areas: the Nanjing Massacre Memorial Hall in Nanjing and the Jewish Museum in Berlin. Along with the Museum of the Second World War, they share a common theme of the exposition connected with commemorating tragic historic events. The architectural form, the relation of these three buildings with their surroundings and the selected components of the interior design which are important in creating the museum's exhibition were subjected to comparative analysis. The aim of this article is to present conclusions from the conducted analysis in the context of a discussion about the role of architecture in designing contemporary places of remembrance. Due to this analysis, it was also possible to formulate



some general guidelines for reshaping the space surrounding the Museum of the Second World War in Gdańsk.

## 2. MATERIALS AND METHODS

The research was based on the analysis of three case studies – contemporary museums which share a similar character and theme of the presented exhibitions but which are located in different cultural, geographic and urban areas. In the first stage, study visits were conducted in all three discussed museum: in 2008 in the Jewish Museum in Berlin, in 2015 in the Nanjing Massacre Memorial Hall in Nanjing and in 2017 in the Museum of the Second World War in Gdańsk. During these visits the buildings were subjected to an empirical study and an extensive photographic documentation was made. An initial analysis of the buildings' form and their integration with their surrounding as well as of the composition, layout and the visual perception of the interiors was conducted. To supplement the field research, necessary information and materials about all three museums were collected which were available in publications and on the websites.

In the next stage of research, a review of the literature about the contemporary trends in museology as well as of the current state of knowledge connected with the theory and practice of designing museum buildings was made. The literature study and the collected materials were used as a basis for conducting a critical analysis of the case studies. Particular attention was drawn to indicating the means of architectural expression which are an important part of the museum's narrative and serve as a tool to create the appropriate atmosphere for presenting historic content connected with tragic events. In the first instance, the architectural form of the buildings and the way their surroundings are shaped as an extension of the exhibition were subjected to comparative analysis. Subsequently, the design components and the composition of the interiors which have a significant impact on the perception of the exhibition were analysed, such as lighting, materials, proportions and scale of the rooms as well as the sequence of spaces of a various character. The conducted comparative analysis of the selected museums allowed to find some common features and the principles of creating contemporary places of remembrance with the use of particular architectural components. The discussion presented in this article certainly does not cover all aspects of this complex and rich issue and provide an introduction to further, deepened research by the authors. At this stage it is possible to determine to what extent the Museum of the Second World War fits into the ideological principles and current design trends both related to shaping the form of the building as well as its urban context. Moreover, the conducted analysis allows to formulate some general conclusions and guidelines for shaping this kind of museums.

## 3. CONTEMPORARY MUSEUMS' NARRATIVE AND ARCHITECTURAL MEANS OF EXPRESSION

The architecture of contemporary museums is a reflection of the cultural model which is shaped both by prevalent aspects of the human nature and condition and by civilizational changes taking place in the past decades. In the era of globalisation, "acceleration of history" and cultural disintegration of the postmodern society, a renaissance of remembrance and intensification of history commemoration can be observed. It is a reaction to the modernisation and disintegration of traditional societies which can be observed since the end of the Second World War. The discussion on theoretical aspects of remembrance was initiated by French scientists, in particular by the historian Pierre Nora and philosopher Paul Ricoeur [20]. Nora suggests that memory is alive and ever-actual, constantly sustained by the living who relate the past experiences to the present, whilst history is merely a representation of the past, always problematic and incomplete reconstruction of what is no longer there [23]. In his philosophical work *La mémoire, l'histoire, l'oubli*

(Memory, history, forgetting), Ricoeur points to the ever-present tension between memory and history. He also tackles the issues of testimonies and social ideas of the past, as well as its conveying and understanding. He asks fundamental questions: What do memories pertain to? To whom does the memory belong? These are linked with the key issues of museum exhibitions such as representation and narrative, the role and prestige of the image and the creation of “places of memory” (museums are an example of a symbolic dimension of this idea)<sup>1</sup>. In relation to the problem of interpretation of history Ricoeur introduced the concept of “integrated memory” in which the past is in a constant relation with the present and is interpreted in the latter’s context. A metamorphosis from history to what is remembered and subsequently commemorated takes place [26].

Nowadays, museums are becoming social institutions: venues of gatherings and special events, and even forums for public debate over aesthetic and scientific concepts, while at the same time retaining their original role of exhibiting and interpreting diverse content [16]. There are numerous factors which impact the shape of newly created museums and the methods and means of expression used in their exhibitions. On the one hand - these are the expectations of the modern viewer (consumer of culture) and his perceptive capabilities, and on the other - the political context. This is particularly true in regard to historical museums which *operate in the context of lively historical discussions, remembrance policies and national mythology (...)* *Changes of the political system are invitation of sorts to reconsider the shape of common remembrance and certain historical narratives – taboos disappear, purposely unpublicised events are evaluated, the official version of history verified, or even altogether rejected* [38].

The recent years have brought dynamic development of historical museums, as new objects are created, existing ones designed anew, and their narrations rethought. Geneviève Zubrzycki suggests that we are witnessing what she calls the “museum turmoil”, pertaining to the need to display previously unknown histories, or to display the existing ones using modern technology and educational tools [38]. The displays have been markedly changing since the early 1980’s under the influence of the concept of “new museology” which emphasizes storytelling and interpretation of history together with inciting emotions and curiosity over just the transfer of knowledge. The basis of interpretation were formulated by Freeman Tilden, who stressed the importance of evoking feelings and similes, and even of provocation, through various means of artistic expression [32]. Based on the analysis of the expectations and motivations of contemporary viewers, John H. Falk has created a model of museum exhibition based on interaction and personal experience (the interactive-experience model), including the personal, social and physical context. The latter is directly linked with architecture and the ambiance of the place [5]. The understanding of the museums’ purpose is shifting from passive accumulation of artefacts to a creative institution [7]. Increasingly often not just the museum’s collection, but also the told story is the basis for the exhibition. One of such tendencies is the use of scenography in order to create “spaces of experiencing”. As a result, in recent decades a new type of museum has emerged described as “narrative”, focused on engaging the viewer on an intellectual and emotional level.

Dorota Folga-Januszewska, a historian and museologist, surmises that storytelling is viable only with modern language, *using known communication codes. Contemporary image and contemporarily encoded narrative are the means of this communication. In order to tell and display the history, it is necessary to have an understanding of fundamental mechanisms of the physiology of memory and psychology of perception. The historical museum’s model in particular has to include the synergy of two rhythms: the sequence of past events and the sequence of subjective experiences. The museum is a*

<sup>1</sup> Pierre Nora should be recognised as a precursor of the research about “places of memory”. Ricoeur refers to his concept and describes more complex structures of “places of memory” in which three meanings of this word are cumulated: the material, symbolic and functional.



*structure within which images are projected onto the narrative, leading to creation of new links and categories in our imagination* [8].

The above-mentioned issues are of particular significance when looking for means of architectural expression in the design of narrative museums. The contemporary viewer expects the museum to provide not only information, but also intense experiences perceived through several senses [28]. For that reason, the building's characteristics which evoke emotion are the most important. Architecture is supposed to be an answer to the challenges of modern museology. The subject literature describes both theoretical and practical aspects of the issue. Results of research on the design of museum exhibitions and on the general rules and guidelines for their development while retaining diversity of expression are being published [17, 3, 18, 2].

In her book *Architecture and Narrative*, Sophie Psarra contemplates the impact of the architectural form on the shaping of the conceptual and perceived space of the museum. She wonders about the cultural dimension of a building in relation to this type of space and points out that the museum's spatial outline is not merely an abstract form, but is connected with various social and sensory experiences of the visitors. The lack of clear concept of spatial arrangement serving a particular narrative together with a purely functional approach to design hinders the development of relationships between social and psychological reality and the spatial geometry of the museum [24].

Wineman and Peponis point out that the way in which the visitors are led through the exhibition is crucial for their perception of the contents. The accessibility, separation of the rooms and their sequence or grouping can impact the viewer's perception. The authors suggest that it is difficult to classify the visitor's path into two discrete categories, namely: clearly defined or entirely incidental. There is also a third category which allows flexibility within a given structure and spatial sequence of the building. It can be described as *spatially guided movement* [36].

Andrea Schiattarella is looking for a model of contemporary narrative in museums by analysing literary narrations. Apart from traditional, linear and unidirectional sequence, he proposes a complex structure which he compared to a hypertext. In the context of architecture this means the creation of open spaces, full of metaphors and symbols which could be understood at different levels and subject to various interpretations. The author underlines the importance of synergy of the museum's functions as an institution, exhibition and architectural object [27].

In the Polish subject literature it is important to note the work of Andrzej Kiciński who examines various strategies of museum development (i.e. identity, increase of the area's attractiveness, perfect exhibition, visitor's experience or active participation), and also elaborates on fundamental issues and dilemmas of the design process itself, such as the architectural form, exhibition space and the visitor's movement [13, 14]. It is equally important to consider the issue of the museum's place in the city's structure, its impact on the contemporary urban and cultural space, visual presence and recognisability in the cityscape and relation with the surroundings in the context of shaping the museum's message [9].

#### 4. PROFILE OF RESEARCH SUBJECTS

The museum buildings which are discussed in the article were built in different geographical locations but their context of social and political relations as well as cultural tradition also varies significantly. The time and conditions in which they were created, building scale and location within the urban structure are different. However, they share some common characteristics connected both with the displayed subject matter and with the approach towards architectural creation as a response to the issue of commemorating historic events. The development of these museums was an answer to the social and



political need to uncover unknown facts and historic contexts as well as their new interpretation. All three discussed museums significantly enriched the cultural space of the cities, becoming not only distinctive recognisable symbols but also attractive and popular places.

The first one, The Memorial Hall of the Victims in Nanjing Massacre by Japanese Invaders, called in short The Nanjing Massacre Memorial Hall, was established in the 1980s as an initiative of the Chinese government aimed at commemorating the tragic events which took place in December 1937 and January 1938, when the city was attacked and claimed by Japanese Imperial Army soldiers who over a period of 6 weeks committed an act of genocide of a large scale [6]. More than five decades later the museum was created which was at that time a part of government policy aimed at reviving patriotism and improving historical awareness among the Chinese citizens [3]<sup>2</sup>. The building which was erected in 1987 as a mausoleum and a national memorial was designed by Qi Kang who suggested a very simple and minimalistic but at the same time very dynamic form. In the later years the building was renovated and extended<sup>3</sup>. Its present form which is a sequence of architectural shapes as well as the design of the exhibition are consistent with the convention of a narrative museum. Its location within an inner-city neighbourhood dominated by presentable residential and commercial development results from historical reasons – it was one of the burial sites of the victims [12]. Such location within the city area is of a major importance to the functioning of the institution because of its high accessibility through well-developed transport infrastructure.

The Jewish Museum in Berlin, designed by Daniel Libeskind<sup>4</sup>, was opened in 2001 and exhibits the history of German Jews and as well as carries out many educational activities [11]. Its main objective was to present the contribution of Jewish tradition into the development of German culture and economy as well as the mutual relations between these nations that developed throughout centuries. It was attempted to underline that Holocaust, which was a tragic ending of this history, should become ingrained into the consciousness and collective memory of the city residents [30]. The Jewish Museum was designed as an extension of the Berlin Museum located in the former Prussian Court. The new part which is completely distinctive and autonomous became dominant over the whole complex. However, on the outside the buildings are not visibly connected. The building from 1735 serves as the main entrance to the museum and Libeskind's extension is accessed through an underground passage [1]. The rank of the museum is underlined by its location in the very centre of the city, close to many recognisable tourist destinations and linked with Berlin's presentable public space.

The opening of the Museum of the Second World War was initiated in 2008 and its main goal was to present the global conflict from two main perspectives - the international political arena and the individual lives of ordinary people. It presents the fate of Polish people but also of many other nations [22]. The military history and other aspects of this global conflict were used as a background to show the fate of people and social groups involved in the war [39]. The plot which was chosen for its location lies within a developing district called the Young City which neighbours the historic part of Gdańsk. Although it is situated beyond the city centre and its most popular tourist attractions, it is worth mentioning that this area is now under the process of revitalisation and the location of the museum may contribute to its activation and incorporation into the city's public space.

<sup>2</sup> Apart from the Nanjing Massacre which claimed 300, 000 victims, other acts of cruelty and genocide of the Japanese occupation army on the Chinese population during the Second World War are displayed.

<sup>3</sup> The first phase of the museum's extension was designed by its initial architect – Qui Kang but the second extension which was realised between 2005 and 2007 was designed by one of the most distinguished Chinese architects – He Jingtang.

<sup>4</sup> Daniel Libeskind's design was awarded the first prize in the architectural competition results of which were announced in 1989. Its construction began three years later and was completed in 1999. The museum was officially opened to the public in 2001.



The museum was designed by the architects from “Kwadrat” Architectural Team<sup>5</sup> who were awarded the first prize in the international architectural competition announced in 2010. They proposed to locate the major part of the exhibition underground which allowed to design the overground part only as an expressive inclined tower. Daniel Libeskind who was a member of the jury which selected the winning design stated that the building will become *a unique and powerful icon* [22].

The basic information about the museums was listed in table 1. In the following sections of the article the architectural means of expression, the form and relation with the surroundings of the buildings and selected elements which affect the reception of the exposition will be subjected to a detailed analysis.

Tab. 1. Juxtaposition of basic information about the museums, own elaboration. Source: [16], [7], [8], [6], [12], [21]

	Nanjing Massacre Memorial Hall	Jewish Museum in Berlin	Museum of the Second World War
<b>Opening date</b>	1985 1995-2007 - renovation and extension	2001 2007 – further extension	2016
<b>Design</b>	Qi Kang (the initial design and the first extension) He Jingtang (the second extension)	Daniel Libeskind	„Kwadrat” Architectural Team
<b>Total building area</b>	28 000 sq. m	15 500 sq. m	23 000 sq. m
<b>Exhibition area</b>	20 000 sq. m	9500 sq. m	5 000 sq. m
<b>Layout</b>	The museum consists of the main building in which the exhibition is located, an outer courtyard, a graveyard and garden complex.	The main exhibition is located in the new part designed as an extension of the 18th century building. The garden complex is an integral part of the layout.	The main exhibition was located underground and the other facilities and a view terrace are overground. The building is surrounded by a vast open square.
<b>Associated facilities</b>	Historical archives, sculpture exhibition, graveyard.	Library, educational and administrative centres, archives.	Archives, library, conference room, educational and administrative centres.

## 5. FORM AND SURROUNDINGS OF THE BUILDINGS

Contemporary museums often become landmarks in the urban structure due to their distinct forms of architectural expression. Their bold and dynamic outlines can be very symbolic, provoking and attracting the attention of the visitors and passers-by. This occurs in the case of all three presented buildings. Their symbolic relation with the historic space and the urban context is also worth noticing. The Nanjing Massacre Museum plan refers to the shape of a sword which cuts through the city in the place where the graves of thousands of victims of the genocide were discovered [10]. The Jewish Museum in Berlin was linked with the urban tissue in a very particular way. Its plan is determined by metaphoric “historic lines” which connect the building with places within the city area where important Jewish and German people lived [25]. In Gdańsk the museum was located in a symbolic “space of memory” which is close to the places attacked by Germans in September 1939 – 200 metres from the historic building of the Polish Post Office and 3 kilometres from the

<sup>5</sup> The results of the international competition for the design of the Museum of the Second World War were announced on 1 September 2010. The authors of the winning design are: Jacek Droszcz, Bazyli Domsta, Andrzej Kwieciński, Zbigniew Kowalewski.

Westerplatte Peninsula [22]. However, this spatial relation is not particularly visible in the plan and the form of the building.

The tragedy and terror of the events that happened in Nanjing were expressed in the architectural form. The clear, sharply-edged shapes seem to be lifeless [3]. The building's minimalistic facade which leads to the main entrance is a background for the displayed expressive and evocative sculptures representing the victims of the massacre. They are reflected by the surface of a shallow water reservoir which is situated along the rough grey stone wall. The atmosphere of solemnity and reflection is intensified by the used materials. The concept of development of the surrounding space is an important part of the design and it interacts with the building, emphasizing the means of expression. After leaving the exhibition spacer, the visitor is guided between two walls made of black stone which height are gradually inclined in order to open the view frame to the landscape design which was called the Peace Park as a place of tranquillity and reflection (Fig. 1 and 2). Its character is defined by raw, natural and variously-textured materials as well as outdoor facilities and different forms of greenery which supplement the composition.

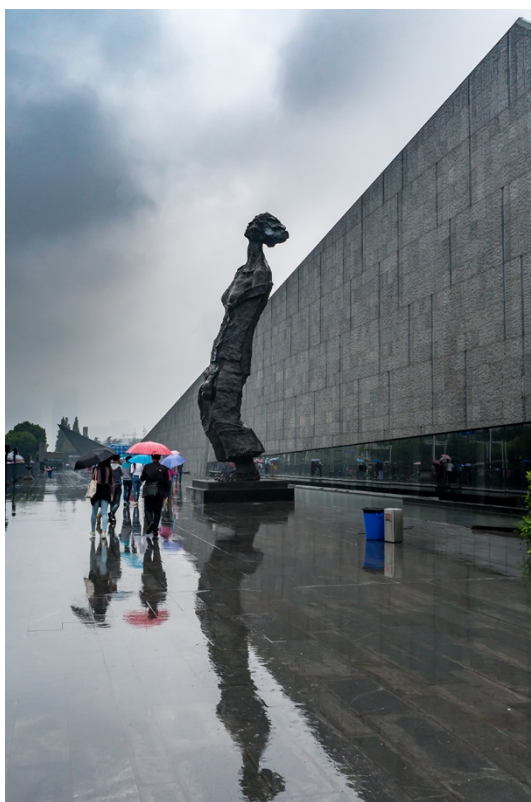


Fig. 1. Nanjing Massacre Memorial Hall, sculptures commemorating the victims and the museum building in the background. Source: photo J. Badach

Ryc. 1. Muzeum Masakry Nankińskiej, rzeźby upamiętniające ofiary na tle bryły muzeum. Źródło: fot. J. Badach



Fig. 2. Nanjing Massacre Memorial Hall, exit gate and the surrounding park complex. Source: photo W. Wojnowski

Ryc. 2. Muzeum Masakry Nankińskiej, brama wyjściowa i otaczające założenie parkowe. Źródło: fot. W. Wojnowski



The characteristic „zigzag” shaped building of the Jewish Museum in Berlin which is covered with zinc panels also creates the impression of a very dynamic form (Fig. 3). It consists of *complex trajectories, irregular linear structures, fragments, and displacements, this building is also on the verge of unbecoming – a breaking down of architectural assumptions, conventions, and expectations* [37]. As it is underlined by many critics, this kind of architecture is rather a process than a final product [33, 37]. The author himself referred to his design as *Between the lines* which can be understood in two ways: (1) in relation to the creative process and the ambiguity in the interpretation of its outcome; (2) in relation to the compositional structure which is based on two lines - *one is a straight line, but broken into many fragments; the other is a tortuous line, but continuing indefinitely*. The lines become broken and separated at times to reveal voids [15]. These voids are created in high rooms, cutting through all building floors and they are passed through during the exhibition. The interiors of the new museum consist of a sequence of galleries, open spaces and dead ends which lead to the Garden of Exile [1]. The garden was planted on a several dozens of massive concrete pillars. The visitor can walk between these pillars as inside a labyrinth in which the sky and the greenery are visible only with the raised head. The Garden of Exile and the surrounding park are a spatial context for the building and an integral part of the whole complex (Fig. 4).



Fig. 3. The Jewish Museum façade covered with zinc panels cut by irregularly shaped glazing. Source: photo J. Badach

Ryc. 3. Fasada Muzeum Żydowskiego, pokryta ocynkowanymi płytami, poprzecinana przeszkleniami o nieregularnej formie. Źródło: fot. J. Badach



Fig. 4. The geometry of Jewish Museum in Berlin and a piece of its surroundings – the symbolic Garden of Exile. Source: photo J. Badach

Ryc. 4. Bryła Muzeum Żydowskiego w Berlinie oraz jeden z elementów otoczenia o symbolicznym znaczeniu – Ogród Wygnania. Źródło: fot. J. Badach

The Museum of the Second World War in Gdańsk, which was opened later than the two other museums, is drawn from contemporary architectural trends and is also very distinctively shaped. Its form is extremely suggestive and memorable (Fig. 5 and 6). Its simplicity and the degree of abstractness can evoke many associations – form a bastion or a dam, through a deconstructed building to a lit candle [4]. The aim of the architects was to use part of the plot to create public space which would be a corresponding surrounding for the building and at the same time a meeting and leisure spot for the city's residents and visitors. However, the proposed concept for the development of the square turned out to be too expensive and was not implemented [4, 21]. In result, the building's narrative does not come out on the outside and its expressive form does not correspond with its surroundings (Fig. 5) as it can be observed in case of the other two museums. The potential connected with water, an important spatial component of the harbour town, was completely ignored. This is very surprising, especially given the fact that the place where the museum is located was related with water as a part of the defensive area of the Teutonic castle complex – the approaches to the stronghold separated from land by a system of moats [22]. If this potential was rightly used, it could become an important component of the narrative and an attractive element of the recreation space surrounding the building.



Fig. 5. The overground part of the Museum of the Second World War – a very expressive form shaped as an inclined tower. The building is surrounded by an empty square. Source: photo E. Raszeja

Ryc. 5. Nadziemna część Muzeum II Wojny – ekspresyjna forma w kształcie pochylonej wieży. Otoczenie budynku stanowi pusty, plac. Źródło: fot. E. Raszeja



Fig. 6. The glazed top of the Museum of the Second World War in which are reflected floating clouds which intensifies the impression of movement. Source: photo W. Wojnowski

Ryc. 6. Przeszklony szczyt budynku Muzeum II Wojny Światowej, w którym odbijają płynące chmury, co wzmacnia wrażenie ruchu. Źródło: fot. W. Wojnowski

## 6. INTERIORS – PROPORTIONS, LIGHT, EXHIBITION

The ambience of tranquillity, reflection and contemplation which is very important for the perception of the exhibition in historical narrative museums should be created by the use of particular components of architectural expression. According to the theory of museum design, the rightly designed entrance part plays an important role as a transition zone between the urban space and the exhibition space. Andrzej Kiciński calls it the “intermediate zone” or the “psychological airlock” to underline *the different approaches towards the change in the mood and the state of consciousness – the transition between the hustle of the city and the focus and concentration* [13]. In the case of all three museums such architectural and compositional components can be found which allow the visitor to clearly feel entering space of a special character.

In the Nanjing museum, the path along the main elevation made from grey, rough stone gradually slanted towards the main entrance, as if leading underground, can be identified as the psychological airlock. The visitors who come to the museum from the busy space of the city can calm down and begin sightseeing in a mood of reflection. In the Jewish Museum the psychological airlock is particularly symbolic and metaphorical. There is no official entrance to the new building. At the beginning the visitors pass through the historic building to be then led underground through a narrow passage to the beginning of the exhibition. It is a metaphor for the descent into the historical dimension and at the same time a sign announcing the tragic fate of the Jewish nation. A similar concept was proposed for the Museum of the Second World War. In order to start sightseeing, the visitors

steps down to a square that is lowered beneath the ground level. Then the way leads further down as the whole exhibition is located underground<sup>6</sup>.



Fig. 7. The interior, lit by daylight running through small openings in the ceiling, is composed by irregular array of concrete beams. Source: photo J. Badach

Ryc. 7. Kompozycję wnętrza oświetlonego światłem dziennym wpadającym przez niewielkie otwory w suficie tworzy nieregularny układ żelbetowych belek konstrukcyjnych. Źródło: fot. J. Badach

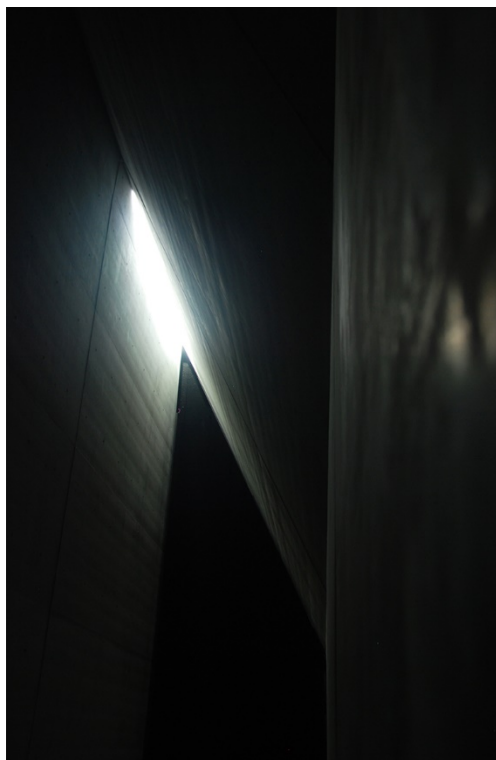


Fig. 8. The interior of Holocaust Tower, one of the voids in Libeskind's design, in which the only source of light is located on the ceiling. Source: photo J. Badach

Ryc. 8. Wnętrze Wieży Holokaustu, jednej z pustych przestrzeni w koncepcji Libeskinda, w której jedyne źródło światła stanowi niewielki otwór w suficie pomieszczenia. Źródło: fot. J. Badach

The buildings' interiors and the materials that were used as well as light affecting the style of the display were the next aspect that was subjected to analysis. However, it is important to note that this analysis does not concern substantive and technical issues connected with museology and the content of the exhibition. It is concentrated on these architectural design issues which determine the way in which structure and composition of the interiors become a part of the display. As it was mentioned before, architecture and architectural means of expression can constitute an important narrative component, affecting the emotions of the visitors, setting up the atmosphere and inviting to reflection. In the presented examples, the way the interiors are shaped results strictly from its structure and construction. The layout and sequence of each space is an outcome of solutions chosen for the form of the entire building. It can be also noticed that they were shaped according to the above-mentioned strategy of spatially guided movement. In all three buildings there is a main path which leads the visitor through the exhibition but it can be modified according to his needs and sensitivity. The visitor can linger in some spaces and next to some exhibits or skip others which will not disturb the chronology and substantive

<sup>6</sup> One of the designers of the museum, Bazyli Domsta, writes: *The past is locked underground . It is where the history about the war trauma, human atrocity, betrayal and hatred is told but also about heroism, sacrifice, courage and love. The narrative about this piece of human nature leads to upper levels, to light and to present times* [4].



content of the exhibition. Various interactive techniques were also used in the museums such as documentary and archival movies and some other interactive tools which can provide with some additional information about the exhibition's content.

According to professionals, creating the right surroundings for the exhibition, regardless of its content, always requires insightful research. The designers are responsible for providing the right interiors which affect the perception of the exhibition. The interior ambience consists of several components, among them lighting, colours, forms, sound, touch and smell. Void space which is often ignored by the designers as component which can affect the ambience can also play an important role and underline the relevance of some pieces of the exhibition [2]. In the interiors, light and shadows play a very important role, emphasising the architectural form and symbolically becoming a part of the exhibition. The interior of the Holocaust Tower in the museum in Berlin can serve as an example as in this very dark interior the only thing that is visible is a faint beam of light coming inside by a small opening in the ceiling (Fig. 8). Daylight filters into the building through irregularly composed windows and strips of glazing in the corridors and other rooms not strictly connected with the exhibition (Fig. 7). A similar solution was implemented in the hall of the Museum of the Second World War where light highlights the structure and colour of the walls, increasing the monumentality and the impression of the power of suffering and the horror of the events of war (Fig.9).

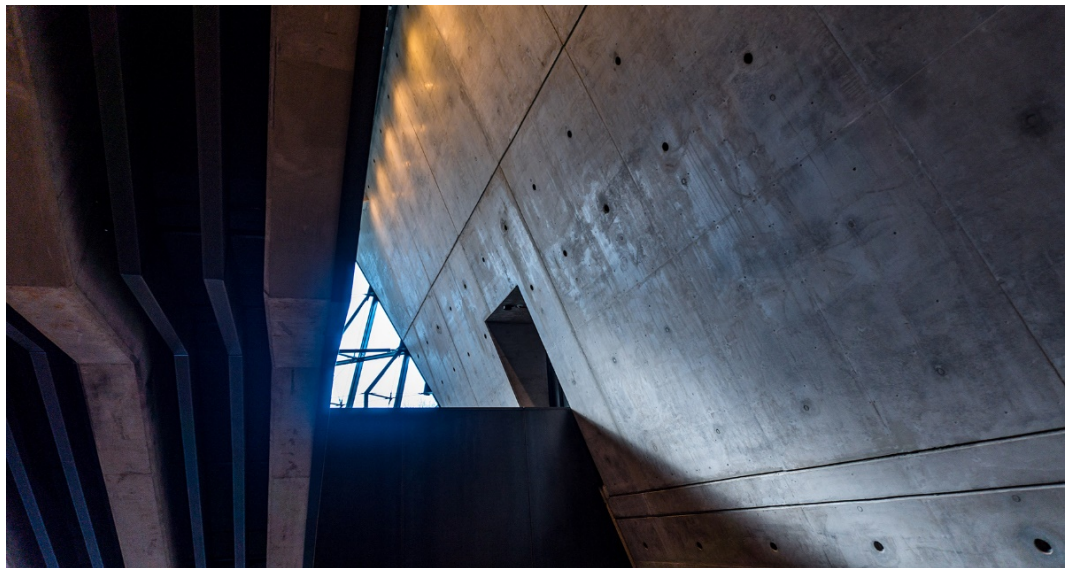


Fig. 9. Inclined wall and a segment of concrete staircase in the building's main hall illuminated through the glass façade. Source: photo E. Raszeja

Ryc. 9. Pochyła ściana i fragment betonowej klatki schodowej w głównym holu budynku doświetlanym przez szklaną elewację. Źródło: fot. E. Raszeja

Another compositional effort is to change the height and scale of the rooms. The visitor is led alternately through vast, low and high spaces. This is particularly underlined in the Jewish Museum where the multi-storey voids are an important component of the design and have a very symbolic dimension (Fig. 8 and 12). Moreover, particular components of the building's structure become design elements. In Jewish Museum, the irregular array of structural beams in the high ascetic corridors are the only pieces of architectural decoration (Fig.7). In the Museum of the Second World War the space of the main hall is limited by inclined walls which determine its characteristic shape and the dynamics of the interior. Massive concrete staircases are suspended in the multi-storey space (Fig. 9).



Fig. 10. The last room in Nanjing museum exhibits a couple of multi-storey bookcases in which the names of the people who died during the Massacre in 1937 are listed. Source: photo J. Badach

Ryc. 10. Ostatnia sala ekspozycji w muzeum w Nankinie, w której na kilku wielopiętrowych regałach zebrane są nazwiska tych, którzy zginęli podczas Masakry w 1937 roku. Źródło: fot. J. Badach



Fig. 11. The number of volumes with the names of the victims of Nanjing Massacre in 1937 reveals the scale of this tragic event. Source: photo W. Wojnowski

Ryc. 11. Objętość spisu nazwisk ofiar Masakry Nankińskiej z 1937 roku ukazują skalę tego tragicznego wydarzenia. Źródło: fot. W. Wojnowski

A multitude of objects underlining the number of the victims is frequently used in the composition and scenography which is repeated in all discussed cases. In the museum in Gdańsk thousands of pictures of Jews who died during the war were displayed on vertical panels passed by on the way of the visitors (Fig.15). In the Nanjing Massacre Museum, a list of the victims was compiled and put into files arranged on several tall bookshelves which are a part of the composition and its rhythm corresponds with the layout of the windows (Fig. 10 and 11). In the Jewish Museum an installation is displayed which consists of a pile of iron rusty masks scattered on the floor to walk on when passing through the rough, concrete, poorly lit interior. These masks are a symbol of those who died in the Holocaust (Fig. 12 and 13). A stack of suitcases with names of the victims have a similar meaning. It is set up at one of the museum's wall, next to the picture of the gate that led to the Former Nazi German Concentration and Extermination Camp Auschwitz-Birkenau (Fig. 14).

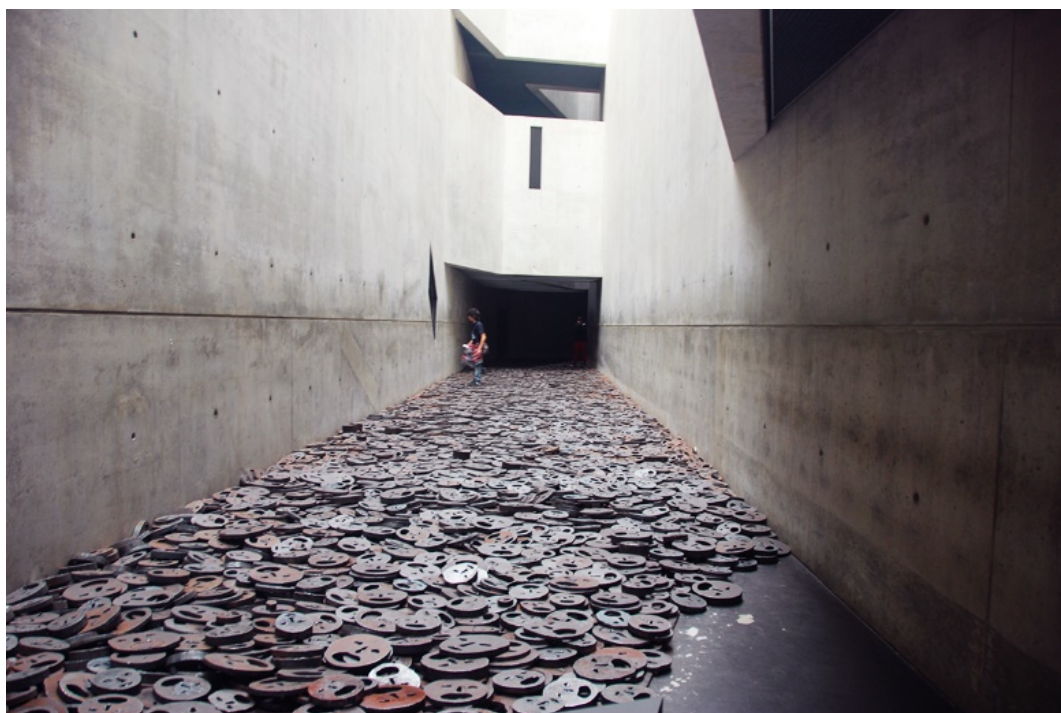


Fig. 12. The installation entitled *Skalekhet* (Fallen Leaves) by Menashe Kadishman exhibited in one of the voids in the Jewish Museum in Berlin. Source: photo J. Badach

Ryc. 12. Instalacja autorstwa Menashe Kadishman pt. *Skalekhet* (Opadłe liście), która znajduje się w jednej z pustych przestrzeni w Muzeum Żydowskim w Berlinie. Źródło: fot. J. Badach

## 7. CONCLUSIONS

Museums in which important and tragic historic events are presented are currently designed by using unique solutions which allow to display presented content in a clear and powerful way. Unlike many traditional museums, such buildings not only are a generic frame for the exhibition, but also become its integral part. In this article three museum buildings from various cultural and geographical areas were discussed and compared. All of these places are significant for the creation of historical awareness and cultural identity, commemorating events of different time scale and spatial range. Their location is variously related with the places of historic events which are the subject of the narration. The Nanjing Massacre Memorial Hall which was opened prior to the two other museums, commemorates one of the most violent acts of the Sino-Japanese war of 1937-1945 – the act of genocide of an unusual scale. It was located in a place where these tragic events took place and where the victims were buried. In the Jewish Museum in Berlin the scattered historic traits of the centuries-long culture of German Jews are gathered in one place and presented in relation to the history of the entire country and the city. Holocaust which was a tragic end of this story is commemorated in the museum in a very special way. The Museum of the Second World War in Gdańsk which was opened last shows in a very broad context the global conflict which affected many nations and social groups and began in Gdańsk. Despite the temporal and spatial differences between the events presented in the museums, it can be stated that in all three of them the tragic historic content of the exhibition was reflected both in their architectural form and in the way the interiors and the relation with its surrounding were shaped.

Fig. 13. The installation entitled *Skalekhet* (Fallen Leaves) consists of scattered pieces of rusty metal shaped as faces on which the visitors walk to pass on to the next part of the exhibition. Source: photo J. Badach

Ryc. 13. Instalacja *Skalekhet* (Opadłe liście) to porozrzucane maski w kształcie twarzy, wykonane z rdzewiejącego metalu, po których zwiedzający przechodzą do dalszej części ekspozycji. Źródło: fot. J. Badach



Fig. 14. A stack of suitcases left behind by the victims of death camps and a picture of the gate to the camp in the background. Source: photo E. Raszeja

Ryc. 14. Stos walizek pozostawionych przez ofiary obozu zagłady na tle zdjęcia obozowej bramy. Źródło: fot. E. Raszeja



Fig. 15. A room which exhibits the pictures of Holocaust victims. Source: photo J. Badach

Ryc. 15. Sala, w której pokazano zdjęcia ofiar Holocaustu. Źródło: fot. J. Badach

It can be noticed that the Museum of the Second World War, when subjected to analysis based on example of similar institutions from other countries, follows many global architectural trends connected with designing this type of buildings in terms of both architectural form and interior design. As in the Nanjing and Berlin museums, the form of the



building is very dynamic and memorable. Due to breaking with familiar forms and using unique, surprising solutions, the physical architectural form creates a certain atmosphere and provokes reflection. Architectural means of expression become a part of the exhibition and both materials and light play a very important role in presenting history. In all three cases, the narrative is led through a sequence of spaces of various scale and height and often of very minimalistic design. Solutions such as multiplication of components to underline the number of victims are repeated. It can be noticed that certain symbols, contents and meanings are universal and due to the current globalisation processes and the unlimited exchange of information the physical forms of expression become universal and transcend traditional cultural barriers.

The Museum of the Second World War differs from the two other discussed examples in terms of approach towards shaping its surroundings and creating broader spatial relations. In Nanjing Museum and in Jewish Museum the landscape complexes are an integral part of the display which are in a certain way an extension of the museum's exhibition and which allow the architecture to blend into its spatial context. The components of the development – materials and surfaces, greenery and sculptures as well as water – as in the case of Nanjing Museum – underline the character of these buildings. Such a holistic approach towards design in which both the architectural and the spatial and landscape solutions are equally important was not implemented in Gdańsk. The expressive and intriguing form of the Museum of the Second World War does not relate to its urban context. Moreover, the area which is surrounding the building does not provide the adequate background for the distinctive architectural form. However, it can be hoped that the empty square which currently lacks greenery and other features will in the future become an integral part of the complex and will play an active role in creating the ambience of this unique place. The relation of the building with its surroundings should become an important component of the museum's narrative so that the exhibition is not limited only to the museum's interiors. It is also important to create clear compositional solutions and a user-friendly public space in which greenery, different materials and small architecture facilities should be used which can also have a symbolic meaning. According to contemporary solutions for this kind of buildings, water could be also used in the creation of the surroundings consistent with architectural design as it is important for this area but also for the entire city, its history and character. The accessibility and the importance of the building in the urban landscape should be underlined by clear communication connections with the historic part of the city. This can contribute to the activation of the dynamic development of the Young City district in which the museum is located and its integration with the cultural space of Gdańsk.

## **ARCHITEKTONICZNE ŚRODKI WYRAZU W PROJEKTOWANIU MUZEÓW JAKO MIEJSC PAMIĘCI**

### **1. WSTĘP**

Obiekty muzealne pełnią bardzo ważną rolę w procesie edukacji społecznej, budowania tożsamości, zarówno lokalnej jak i narodowej, a także utrwalania i ożywiania pamięci o wydarzeniach historycznych. Poza swoją podstawową misją kulturową i społeczną, często przejmują też funkcję ośrodków wspierających rozwój lokalny, kreujących przestrzeń publiczną i wzbogających ofertę turystyczną miast. W ostatnich dekadach moż-

na było obserwować powstanie wielu nowych muzeów o zróżnicowanej tematyce i formie ekspozycji. Współczesne muzealnictwo, zrywając z XIX-wieczną tradycją „muzealnej gabloty”, poszukuje nowych środków narracji, dostosowanych do możliwości percepcyjnych i wymagań nowego odbiorcy [7, 28]. Znaczący wpływ na oczekiwania odbiorcy ma z pewnością proces globalizacji kultury oraz towarzyszące mu zjawisko „kompresji czasoprzestrzennej”, czyli przyspieszenie tempa życia i przekraczanie barier przestrzennych. Rozwój techniki i komunikacji sprzyja społecznej mobilności oraz łatwej dostępności do najodleglejszych miejsc, które są włączane w globalną sieć wymiany informacji, towarów i usług [35]. Współczesny odbiorca poszukuje miejsc o wyrazistym charakterze oraz niepowtarzalnych i zapadających w pamięć form przestrzennych. Te obserwacje w istotny sposób wpływają na zmianę podejścia do projektowania obiektów muzealnych. Skłaniają twórców do poszukiwania nowych architektonicznych środków wyrazu, które tworzą odpowiednie ramy dla ekspozycji i indywidualnej narracji.

Budynki muzealne do niedawna stanowiły jedynie neutralną oprawę dla eksponowanych w nich dzieł, artefaktów i materiałów historycznych. Udział form architektonicznych był ograniczany w zasadzie do roli tła dla eksponatów oraz przestrzeni magazynowej. Ta tradycja została przełamana w latach 80. XX wieku, wraz ze sformułowaniem zasad „nowego muzealnictwa” i pojawieniem się koncepcji muzeów narracyjnych. Postmodernistyczna forma architektoniczna sama stała się istotnym elementem narracyjnym [19]. Jest to widoczne we współczesnych realizacjach obiektów muzealnych, zwłaszcza tych, które upamiętniają ważne i często tragiczne wydarzenia historyczne. Przejęcie przez te obiekty roli indywidualnych ram dla prezentowanych treści zmusiło projektantów do porzucenia formy neutralnego „białego pudełka” i do wkroczenia architektury w przestrzeń historiografii [29]. Zastosowanie szczególnych środków wyrazu wymagają miejsca upamiętniające wydarzenia stanowiące zbiorową traumę, ponieważ odnoszą się nie tylko do doświadczeń indywidualnych osób, ale przede wszystkim – całych narodów i grup etnicznych. W tym szczególnym przypadku funkcją architektury jest nie tylko kreowanie przestrzeni dla zachowania tych wydarzeń w zbiorowej pamięci, ale także budowanie specyficznych form oddziaływania na odbiorców [34]. Przedstawienie wielu niematerialnych aspektów, takich jak odczucie straty i bolesna nieobecność ofiar, w konwencjonalnych muzeach, przy użyciu tradycyjnych form ekspozycji, jest trudne, a czasem wręcz niemożliwe. Prezentowanie jedynie suchych faktów nie zawsze służy realizacji celu, jakim jest upamiętnienie. Do tego niezbędne jest zarówno wykreowanie odpowiedniej przestrzeni ekspozycji, jak też nadanie obiektom muzealnym indywidualnej formy architektonicznej. Te budynki stają się dzisiaj ikonami i wizytówkami w krajobrazie kulturowym miasta, a jednocześnie znakiem rozpoznawczym ich twórców. Czasem pojawiają się nawet zarzuty, że dążenie do wykreowania wyrazistej formy architektonicznej na drugi plan spycha problem dostępności, funkcjonalności czy znaczenia społecznego tych obiektów oraz ich relacji z tkanką urbanistyczną [17].

W związku z powstaniem w 2016 roku w Gdańsku Muzeum II Wojny Światowej, placówki o międzynarodowym znaczeniu, warto poddać krytycznej analizie jego formę architektoniczną na tle podobnych przykładów z innych krajów. Wybrano dwa współczesne muzea zlokalizowane w różnych przestrzeniach geograficznych i kulturowych: Muzeum Masakry Nankińskiej w Nankinie oraz Muzeum Żydowskie w Berlinie. Wspólnym mianownikiem tych muzeów, podobnie jak Muzeum II Wojny Światowej, jest tematyka ekspozycji, związana z upamiętnianiem tragicznych wydarzeń historycznych. Analizie porównawczej poddano formę architektoniczną trzech badanych obiektów, ich relacje z otoczeniem oraz wybrane elementy wnętrza istotne dla kreowania ekspozycji muzealnej. Celem artykułu jest przedstawienie wniosków z przeprowadzonych analiz w kontekście rozważań nad rolą architektury w tworzeniu współczesnych miejsc pamięci. Przeprowadzone badania pozwoliły również na sformułowanie pewnych ogólnych wytycznych dla kształtowania przestrzeni wokół Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku.



## 2. MATERIAŁY I METODY

Prace badawcze zostały oparte na analizie trzech studiów przypadku – współczesnych muzeów, które łączy charakter i tematyka prezentowanej ekspozycji, ale które są położone w obszarach zróżnicowanych pod względem kulturowym, geograficznym i urbanistycznym. W pierwszym etapie zostały przeprowadzone wizyty studialne w omawianych obiektach: w 2008 r. w Muzeum Żydowskim w Berlinie, w 2015 r. w Muzeum Masakry Nankińskiej w Nankinie oraz w 2017 r. w Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku. Podczas tych wizyt obiekty muzealne zostały poddane studiom empirycznym oraz została wykonana ich obszerna dokumentacja fotograficzna. Przeprowadzono również wstępne analizy w zakresie formy budynków i ich integracji z otoczeniem, a także kompozycji, układu i odbioru wizualnego wnętrza. Uzupełnieniem badań terenowych było zgromadzenie niezbędnych materiałów i informacji na temat wszystkich trzech placówek, dostępnych w publikacjach oraz na stronach internetowych.

W kolejnym etapie prac badawczych dokonano przeglądu literatury na temat współczesnych tendencji w muzealnictwie, a także obecnego stanu wiedzy związanej z teorią planowania i projektowania obiektów muzealnych. Badania literaturowe oraz zebrane materiały posłużyły jako podstawa do przeprowadzenia krytycznej analizy studiów przypadku. Szczególną uwagę zwrócono w niej na wskazanie takich środków architektonicznego wyrazu, które stanowią ważną część narracji muzealnej oraz służą budowaniu odpowiedniego nastroju dla prezentowania treści historycznych, związanych z tragicznymi wydarzeniami. Analizie porównawczej poddano w pierwszej kolejności lokalizację obiektów muzealnych w strukturze urbanistycznej, ich formę architektoniczną oraz sposób ukształtowania ich otoczenia, stanowiącego swego rodzaju przedłużenie ekspozycji. W następnej kolejności zostały poddane analizie te elementy wystroju i kompozycji wnętrza, które mają znaczący wpływ na odbiór ekspozycji, a więc: oświetlenie, materiały, proporcje i skala pomieszczeń, a także następstwo przestrzeni o zróżnicowanym charakterze. Przeprowadzona analiza porównawcza wybranych obiektów muzealnych pozwoliła na znalezienie pewnych cech wspólnych oraz zasad kreowania współczesnych miejsc pamięci za pomocą określonych środków architektonicznych. Rozważania przedstawione w artykule z pewnością nie wyczerpują tego bardzo złożonego i bogatego zagadnienia i stanowią wstęp do planowanych dalszych, pogłębionych badań autorskich. Na tym etapie badań możliwe jest określenie, w jakim stopniu Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku wpisuje się w założenia ideowe muzeów narracyjnych oraz współczesne tendencje projektowe, zarówno w zakresie kształtowania bryły, jak i jej urbanistycznego kontekstu. Przeprowadzone badania pozwalają również na sformułowanie pewnych ogólnych wniosków i wytycznych dla kształtowania tego typu obiektów.

## 3. WSPÓŁCZESNA NARRACJA MUZEALNA A ARCHITEKTONICZNE ŚRODKI WYRAZU

Architektura współczesnych obiektów muzealnych jest odzwierciedleniem modelu kultury, ukształtowanego zarówno przez trwałe cechy natury i kondycji ludzkiej, jak też przemiany cywilizacyjne, dokonujące się w ostatnich dziesięcioleciach. W dobie globalizacji, „przyspieszenia historii” i kulturowej dezintegracji społeczeństwa ponowoczesnego, od pewnego czasu możemy jednocześnie obserwować swoisty renesans pamięci oraz wzmożonego upamiętniania historii. Jest to odpowiedź na następujący już od zakończenia II wojny światowej proces modernizacji i rozpadu społeczności tradycyjnych. W wymiarze teoretycznym dyskurs na temat pamięci został zapoczątkowany przez naukowców francuskich, z historykiem Pierrem Norą i filozofem Paulem Ricoeurem na czele [20]. Nora pisze, że pamięć jest zjawiskiem zawsze aktualnym i żywym, bezustannie podtrzymywanym przez żyjących, wiążącym doświadczenia przeszłości z teraźniejszością, podczas gdy historia jest jedynie „reprezentacją przeszłości” – zawsze problematyczną i niekompletną rekonstrukcją tego, czego już nie ma [23]. Ricoeur w swoim filozoficznym dziele *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Pamięć, historia, zapomnienie) wskazuje na ciągłe napięcie



miedzy pamięcią a historią, porusza zagadnienia świadectwa oraz społecznych wyobrażeń przeszłości, a także jej wyjaśniania i rozumienia. Zadaje fundamentalne pytania: Czego dotyczą wspomnienia? Czyja jest pamięć? Z tym wiążą się kluczowe dla ekspozycji muzealnych problemy reprezentacji i narracji, roli i prestiżu obrazu oraz tworzenia „miejsc pamięci” (muzea są przykładem symbolicznego wymiaru tej idei)<sup>7</sup>. W odniesieniu do problemu interpretacji historii Ricoeur proponuje koncepcję „pamięci zintegrowanej”, gdzie przeszłość w sposób ciągły przylega do teraźniejszości i jest odczytywana w jej kontekście. *Dokonuje się metamorfoza – od historii do tego, co zapamiętane, a następnie upamiętnione* [26].

Dzisiaj muzea stają się w dużej mierze instytucjami społecznymi: miejscem zgromadzeń, szczególnych wydarzeń, a nawet forum dla publicznej debaty nad koncepcjami estetycznymi czy naukowymi. Jednocześnie nadal spełniają pierwotnie im przypisaną rolę, która polega na prezentowaniu i interpretowaniu różnych treści [Lord i in. 2012]. Na kształt powstających obecnie muzeów, a także na stosowane w nich metody i środki prezentacji wpływa wiele czynników. Z jednej strony są to wymagania i oczekiwania współczesnego odbiorcy (konsumenta kultury) oraz jego możliwości percepcyjne, z drugiej – określone uwarunkowania polityczne. Dotyczy to szczególnie muzeów historycznych, które *prowadzą działalność w kontekście ożywionych dyskusji o historii, polityce pamięci i mitologii narodowej (...)* *Zmiany systemowe stają się swoistym zaproszeniem do ponownego przemyślenia kształtu pamięci wspólnej oraz niektórych narracji historycznych – znikają tematy tabu, przemilczane zdarzenia zostają na nowo poddane osądowi, oficjalna wersja historii zostaje poprawiona, poddana wnikliwym badaniom lub wręcz usunięta* [38].

Ostatnie lata to niezwykle dynamiczny rozwój muzeów historycznych – wznoszone są nowe obiekty, stare są przeprojektowywane, a ich narracje na nowo przemyślane. Geneviève Zubrzycki twierdzi, że jesteśmy świadkami zjawiska, które określa jako „wrzenie muzeów”, co wiąże się z potrzebą opowiedzenia nieznanych dotąd historii lub przekazania tych już znanych w nowy sposób, za pomocą nowoczesnych technologii i środków edukacyjnych [38]. Strategie wystawiennicze od początku lat 80. XX wieku podlegają widocznym zmianom pod wpływem idei „nowej muzeologii”, której istotą jest opowiadanie i interpretacja historii oraz wzbudzanie ciekawości i emocji, a nie tylko przekazywanie wiedzy. Podstawy interpretacji sformułował Freeman Tilden, podkreślając, że jej celem jest przede wszystkim budzenie odczuć i skojarzeń, a nawet prowokacja, poprzez stosowanie różnych artystycznych środków wyrazu [32]. John H. Falk na podstawie analizy potrzeb i motywacji współczesnych odbiorców stworzył model przekazu treści muzealnych, bazujący na interakcji i bezpośrednim doświadczeniu (*the interactive-experience model*), osadzonym w trzech kontekstach: osobistym, społecznym i fizycznym. Ten ostatni wiąże się bezpośrednio z architekturą i atmosferą miejsca [5]. Wizerunek muzeum jako pasywnej formy gromadzenia zbiorów zastępuje obraz instytucji kreatywnej [7]. Współcześnie coraz częściej to już nie sama kolekcja muzealna, ale opowieść staje się podstawą tworzenia ekspozycji. Jedną z widocznych tendencji jest wykorzystywanie scenograficznych form prezentacji, których celem jest kreowanie „przestrzeni przeżyć”. W związku z tym w ostatnich dziesięcioleciach pojawił się nowy typ muzeów określanych mianem „narracyjnych”, ukierunkowanych na intelektualne i emocjonalne zaangażowanie zwiedzającego.

Dorota Folga-Januszewska – historyk i muzeolog – stawia tezę, że opowiadanie historii możliwe jest wyłącznie za pomocą współczesnego języka, *korzystając z kodów komunikacji, które są nam znane. Środkami tej komunikacji jest współczesny obraz i kodowana współcześnie narracja. Dla opowiadania i prezentacji historii niezbędna jest znajomość podstawowych mechanizmów fizjologii pamięci i psychologii percepcji. Model muzeum, zwłaszcza muzeum historycznego, musi uwzględniać nałożenie dwóch rytmów: sekwencji*

<sup>7</sup> Za prekursora badań nad „miejscami pamięci” należy uznać Pierre’a Norę. Ricoeur, odwołując się do jego koncepcji, opisuje złożone struktury „miejsc pamięci”, które kumulują trzy znaczenia tego słowa: materialne, symboliczne i funkcjonalne.



*obiektywnie minionych wydarzeń i sekwencji wrażeń subiektywnych. Muzeum jest strukturą, w obrębie której dochodzi do nakładania się obrazów na narrację, dzięki czemu powstają nowe związki i nowe kategorie w naszej wyobraźni [8].*

Powyższe stwierdzenia są niezwykle istotne dla poszukiwania architektonicznych środków wyrazu w projektowaniu muzeów narracyjnych. Współczesny odbiorca oczekuje od muzeum nie tylko informacji, ale także intensywne doświadczenia, odbieranych dzięki zaangażowaniu różnych zmysłów [28]. W związku z tym, kluczowe są te cechy budynku, które mają istotny wpływ na wywoływanie określonych emocji i wrażeń. Architektura ma stanowić odpowiedź na wyzwania nowej muzeologii. Literatura przedmiotu prezentuje zarówno teoretyczne, jak i praktyczne aspekty tego problemu. Publikowane są wyniki prowadzonych w różnych ośrodkach badań nad kształtowaniem ekspozycji muzealnych oraz poszukiwaniem ogólnych zasad i wytycznych do planowania i projektowania obiektów muzeów, z zachowaniem różnorodności i indywidualności twórczej wypowiedzi [17, 3, 18, 2].

Sophie Psarra w książce *Architecture and Narrative* rozważa wpływ formy architektonicznej na kształtowanie przestrzeni koncepcyjnej i percepcyjnej muzeum. Autorka zadaje pytanie, na czym polega kulturowy wymiar budynku w odniesieniu do tego typu przestrzeni. Zwraca uwagę na to, że przestrzenny układ muzeum nie jest wyłącznie abstrakcyjną formą, ale wiąże się też z wieloma doświadczeniami społecznymi i sensorycznymi zwiedzających. Brak czytelnej koncepcji układu przestrzennego, służącego określonej muzealnej narracji, a jednocześnie czysto funkcjonalistyczne podejście do projektowania, utrudnia wytworzenie się szczególnych relacji pomiędzy rzeczywistością społeczną i psychologiczną a geometrią przestrzeni obiektu muzealnego [24].

Wineman i Peponis, zauważają, że sposób, w jaki odwiedzający są prowadzeni przez wystawę ma kluczowe znaczenie dla odbioru prezentowanych treści. Wzorce dostępności, połączenia lub rozgraniczenia poszczególnych wnętrz, a także ich sekwencjonowanie lub grupowanie formują percepcję zwiedzającego. Autorzy sugerują, że wzorzec poruszania się odwiedzającego po ekspozycji trudno jest zakwalifikować do jednej z dwóch spolaryzowanych kategorii: ściśle zdefiniowanej lub swobodnej ścieżki. Istnieje jeszcze trzecia kategoria, która dopuszcza różne wybory w obrębie pewnej struktury i sekwencji przestrzennej budynku, co można określić jako zwiedzanie kierowane przestrzennie (*spatially guided movement*) [36].

Andrea Schiattarella poszukuje modelu współczesnej narracji w przestrzeni muzealnej, analizując modele narracji literackiej. Obok tradycyjnej linearnej i jednokierunkowej sekwencji, proponuje złożoną strukturę, którą porównuje do hipertekstu. W odniesieniu do kreacji architektonicznej oznacza to tworzenie przestrzeni o otwartej formie, pełnej metafor, znaków i symboli, które mogą być odbierane na różnych poziomach i poddawać się różnym interpretacjom. Autor podkreśla znaczenie wzajemnych relacji między muzeum jako instytucją, ekspozycją muzealną i architekturą muzeum [27].

W polskiej literaturze przedmiotu znaczące są publikacje Andrzeja Kicińskiego, który analizuje różne strategie rozwoju muzeów (m.in. tożsamości, podnoszenia atrakcyjności miejsca, perfekcyjnej ekspozycji, przyjemnego zwiedzania czy aktywnego uczestnictwa), a także omawia zasadnicze problemy i dylematy związane z samym procesem projektowania, w tym: kreowania formy architektonicznej, przestrzeni ekspozycyjnej i drogi zwiedzania [13, 14]. Dla właściwego kształtowania szeroko ujmowanego przekazu muzealnego istotny jest też problem miejsca muzeum w strukturze miasta, jego oddziaływania na współczesną przestrzeń urbanistyczną i kulturową, wizualna obecność i rozpoznawalność w krajobrazie oraz dialog z otoczeniem [9].



#### 4. CHARAKTERYSTYKA OBIEKTÓW BADAŃ

Omawiane w artykule obiekty muzealne zostały wzniesione w miejscach różniących się nie tylko położeniem geograficznym, ale też relacjami społecznymi i politycznymi oraz tradycją kulturową. Różni je czas i warunki, w jakich powstawały oraz skala i lokalizacja w strukturze urbanistycznej miast. Jednocześnie łączy je wiele cech wspólnych, związanych zarówno z prezentowaną w nich tematyką, jak i sposobem podejścia do kreacji architektonicznej jako odpowiedzi na problem upamiętnienia historii. Budowa tych obiektów była odpowiedzią na społeczną i polityczną potrzebę odkrywania nieznanymi faktów i kontekstów historycznych lub ich nowej interpretacji. Wszystkie trzy analizowane muzea w znaczący sposób wzbogaciły przestrzeń kulturową miast, w których powstały, stając się nie tylko wyrazistymi i czytelnymi symbolami, ale też miejscami atrakcyjnymi i popularnymi.

Pierwsze z nich, Muzeum Ofiar Masakry Nankińskiej przez Japońskich Agresorów Chin, zwane w skrócie Muzeum Masakry w Nankinie, powstało w latach 80-tych z inicjatywy chińskiego rządu dla upamiętnienia tragicznych wydarzeń z grudnia 1937 roku i stycznia 1938 roku. Miasto zostało wtedy zdobyte przez japońskich żołnierzy, którzy w czasie 6 tygodni dokonali na mieszkańcach aktu ludobójstwa o ogromnej skali [6]. Prawie pięć dekad później powstało muzeum, co wiązało się z ówczesną rządową polityką, mającą na celu odradzanie patriotyzmu i wzmacnianie świadomości historycznej wśród obywateli Chin [3]<sup>8</sup>. Obiekt, wzniesiony w 1987 roku jako mauzoleum – pomnik narodowej pamięci – zaprojektował Qi Kang, nadając mu bardzo prostą i minimalistyczną, a jednocześnie dynamiczną formę. W późniejszych latach budynek został poddany renowacji oraz rozbudowie<sup>9</sup>. Obecny kształt tego obiektu, będącego zespołem brył architektonicznych, a także forma aranżacji ekspozycji nawiązują do konwencji muzeum narracyjnego. Lokalizacja obiektu w centralnej strefie miasta, w otoczeniu reprezentacyjnych dzielnic biurowo-mieszaniowych wynika ze względów historycznych – w tym miejscu bowiem znajdowało się jedno z miejsc pochówku ofiar [12]. Takie położenie w strukturze urbanistycznej ma jednocześnie duże znaczenie dla funkcjonowania placówki, ze względu na jej dostępność i powiązania komunikacyjne.

Muzeum Żydowskie w Berlinie, zaprojektowane przez Daniela Libeskinda<sup>10</sup>, zostało otwarte w 2001 roku, udostępniając ekspozycję poświęconą historii niemieckich Żydów, a także prowadząc szeroką działalność edukacyjną [11]. Jako cel ekspozycji przyjęto ukazanie wkładu tradycji żydowskiej w rozwój kultury i gospodarki Niemiec oraz tworzących się przez wieki wzajemnych relacji obu narodów. Starano się również podkreślić, że Holocaust, który był tragicznym zakończeniem tej historii, powinien stać się częścią świadomości i zbiorowej pamięci mieszkańców miasta [30]. Muzeum Żydowskie powstało jako rozbudowa istniejącego barokowego budynku Muzeum Berlińskiego, dawnej siedziby sądu pruskiego, chociaż z zewnątrz sąsiadujące ze sobą budynki nie są połączone. Nowa część, całkowicie odmienna i autonomiczna, stała się dominantą całego układu. Główne wejście do muzeum znajduje się w budynku z 1735, a do nowej części przechodzi się podziemnym korytarzem [1]. Rangę obiektu podkreśla jego lokalizacja w ścisłym centrum miasta, w pobliżu wielu rozpoznawalnych i często odwiedzanych zabytków oraz powiązanie z reprezentacyjną przestrzenią publiczną Berlina.

Powstanie Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku zostało zainicjowane w 2008 roku, a jego głównym założeniem było ukazanie światowego konfliktu z dwóch zasadniczych perspektyw – międzynarodowej sceny politycznej oraz indywidualnych historii i losów

<sup>8</sup> Poza masakrą nankińską, która pochłonęła 300.000 ofiar, w muzeum zostały ukazane również inne akty okrucieństwa i ludobójstwa, jakiego dopuścili się japońskie wojska okupacyjne na ludności chińskiej podczas II wojny światowej.

<sup>9</sup> Autorem koncepcji pierwszej fazy rozbudowy muzeum w 1995 roku był jego twórca – Qi Kang, zaś autorem koncepcji drugiej fazy, zrealizowanej w latach 2005-2007 był jeden z najwybitniejszych współczesnych architektów chińskich – He Jingtang [10].

<sup>10</sup> Projekt Daniela Libeskinda zwyciężył w konkursie architektonicznym rozstrzygniętym w 1989 roku. Budowę rozpoczęto trzy lata później i ukończono w 1999 roku. Oficjalne otwarcie odbyło się 9 września 2001 roku.

zwykłych ludzi. Przedstawione w nim zostały nie tylko losy Polaków, ale także innych narodów [22]. Historia militarna oraz pozostałe aspekty globalnego konfliktu posłużyły jako tło dla przedstawienia losów ludzi i społeczeństw uwikłanych w wojnę [39]. Na lokalizację muzeum została wybrana działka w rozwijającej się dzielnicy Młode Miasto, sąsiadującej z historycznym obszarem Gdańska. Jest ona jednak oddalona od ścisłego centrum i od wielu atrakcji turystycznych. Warto zwrócić uwagę, że obszar ten podlega teraz procesowi rewitalizacji, a lokalizacja muzeum na pewno przyczyni się do jego aktywizacji i włączenia w przestrzeń publiczną miasta. Projekt muzeum stworzyło Studio Architektoniczne Kwadrat<sup>11</sup>, które zwyciężyło w ogłoszonym w 2010 roku konkursie architektonicznym. Autorzy zaproponowali umieszczenie większej części założenia na kondygnacjach podziemnych, pozostawiając ponad ziemią jedynie pochyloną wieżę o ekspresyjnej formie. Jednym z członków jury konkursowego był Daniel Libeskind, który stwierdził, że budynek stanie się *unikalną i mocną w wyrazie ikoną* [22].

Zestawienie podstawowych informacji na temat budynków zostało przedstawione w tab. 1. W kolejnych rozdziałach poddano bardziej szczegółowej analizie architektoniczne środki wyrazu, formę budynków i ich relacje z otoczeniem oraz wybrane elementy wystroju wnętrz wpływające na sposób odbioru ekspozycji.

Tab. 1. Zestawienie podstawowych informacji o muzeach, opracowanie własne.  
Źródło: [16], [7], [10], [8], [6], [12], [21]

	<b>Muzeum Masakry Nankińskiej w Nankinie</b>	<b>Muzeum Żydowskie w Berlinie</b>	<b>Muzeum II Wojny w Gdańsku</b>
<b>Rok otwarcia</b>	1985 1995-2007 – renowacja i rozbudowa	2001 2007 – rozbudowa o nową część	2016
<b>Autor</b>	Qi Kang (pierwszy obiekt i I faza rozbudowy) He Jingtang (II faza rozbudowy)	Daniel Libeskind	Studio Architektoniczne Kwadrat
<b>Powierzchnia całkowita budynku</b>	28 000 m <sup>2</sup>	15 500m <sup>2</sup>	23 000 m <sup>2</sup>
<b>Powierzchnia ekspozycji</b>	20 000 m <sup>2</sup>	9500 m <sup>2</sup>	5 000 m <sup>2</sup>
<b>Układ założenia</b>	Muzeum składa się z budynku głównego mieszczącego wystawę historyczną, zewnętrznego dziedzińca, cmentarza, założenia ogrodowego.	Główna ekspozycja znajduje się w nowym budynku, który powstał jako rozbudowa obiektu z XVIII wieku. Integralną częścią jest założenie ogrodowe.	Główna ekspozycja została zlokalizowana w podziemiach budynku, w części nadziemnej znajdują się funkcje towarzyszące oraz taras widokowy. Budynek otacza rozległy plac.
<b>Funkcje towarzyszące</b>	Archiwa historyczne, wystawa rzeźby, miejsce pochówku ofiar.	Biblioteka, centrum edukacyjne i administracyjne, archiwa.	Archiwum, biblioteka, sala konferencyjna, pomieszczenia dydaktyczne i administracyjne.

## 5. FORMA I OTOCZENIE BUDYNKU

Współczesne muzea nierzadko stają się dominantami w strukturze miasta, przyjmując bardzo wyraziste formy architektonicznej ekspresji. Ich odważne i dynamiczne bryły mogą mieć symboliczny wymiar, prowokując i przyciągając uwagę odbiorców i przechodniów.

<sup>11</sup> Międzynarodowy konkurs na opracowanie koncepcji architektonicznej budynku Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku został rozstrzygnięty 1 września 2010 roku. Autorzy zwycięskiego projektu to: Jacek Droszcz, Bazyli Domsta, Andrzej Kwieciński, Zbigniew Kowalewski.



Z pewnością ma to miejsce w przypadku wszystkich trzech analizowanych obiektów. Wart odnotowania jest również ich symboliczny związek z przestrzenią historyczną i tkanką urbanistyczną. Plan Muzeum Masakry Nankińskiej odwołuje się do kształtu miejsca rozcinającego teren miasta w miejscu, gdzie odkryto groby tysięcy ofiar ludobójstwa [10]. Muzeum Żydów zostało w specyficzny sposób związane z tkanką urbanistyczną Berlina. Rysunek planu muzeum wyznaczają metaforyczne „linie historii”, łączące ten obiekt z wyznaczonymi na mapie miasta miejscami zamieszkania znaczących żydowskich i niemieckich postaci [25]. Muzeum w Gdańsku zostało zlokalizowane w symbolicznym miejscu stanowiącym „przestrzeń pamięci”, w pobliżu obiektów zaatakowanych przez Niemców we wrześniu 1939 roku – 200 metrów od historycznego budynku Poczty Polskiej oraz 3 kilometry od półwyspu Westerplatte [22]. Jednakże ten związek przestrzenny nie jest dostatecznie czytelny w planie i bryle obiektu.

Tragedia i terror wydarzeń z Nankinu znalazły swój wyraz w formie architektonicznej. Bryły o czystej formie i ostrych konturach, sprawiają wrażenie zamartwych w ruchu [3]. Na tle minimalistycznej fasady budynku, prowadzącej odwiedzających do głównego wejścia, zostały ustawione ekspresyjne i sugestywne rzeźby przedstawiające ofiary masakry. Odbijają się one w tafli płytkiego zbiornika wodnego, usytuowanego wzdłuż ściany z chropowatego, szarego kamienia. Użycie takiego materiału potęguje nastrój powagi i zadumy. Ważnym elementem projektu jest koncepcja zagospodarowania otaczającej przestrzeni, która wchodzi w interakcję z obiektem i wzmacnia środki wyrazu. Po wyjściu z przestrzeni ekspozycyjnej zwiedzający prowadzony jest przez zewnętrzną ścieżkę pomiędzy dwiema ścianami z czarnego kamienia, które stopniowo tracą swoją wysokość, otwierając ramy widoku na założenie krajobrazowe nazwane Parkiem Pokoju, które jest miejscem wyciszenia i refleksji (ryc. 1 i 2). Jego charakter jest definiowany przez surowe, naturalne materiały o zróżnicowanej fakturze, elementy małej architektury i różne formy zieleni dopełniającej kompozycję. Wewnątrz założenia znajduje się także rozległy, otwarty plac, na którym odbywają się ceremonie i wydarzenia związane z upamiętnianiem ofiar.

Charakterystyczna „zygzakowata”, pokryta ocynkowanymi płytami bryła Muzeum Żydowskiego w Berlinie również wprowadza silne wrażenie dynamizmu i niepokojącego „rozcięcia” statycznej historycznej struktury (ryc. 3 i 4). Na jego formę składają się *złożone trajektorie, nieregularne struktury linearne i przemieszczenia, jakby budynek był na skraju powstania – co stanowi rozpad architektonicznych założeń, konwencji i oczekiwań* [37]. Jak podkreślają krytycy, taka architektura jest raczej procesem niż gotowym, finalnym produktem [33, 37]. Sam autor nazwał ideę swojego projektu *Between the lines*, co można tłumaczyć dwojako: 1) „między wierszami” – w odniesieniu do samego procesu twórczego, a także do możliwości interpretacji dzieła; 2) „między liniami”, ponieważ zamysł kompozycyjny opiera się na dwóch liniach – *jednej prostej, ale podzielonej na wiele fragmentów, a drugiej krętej, ale nieograniczonej*. Linie te rozpadają się czasem i rozdzielają, ukazując puste przestrzenie [15]. Są to wysokie pomieszczenia, przecinające wszystkie kondygnacje budynku, przez które przechodzi się w trakcie zwiedzania ekspozycji. Wnętrze nowej części muzeum składa się z ciągu galerii, pustych przestrzeni i ślepych zaułków, przez które zwiedzający są prowadzeni do Ogrodu Wygnania [1]. Ogród został założony na kilkudziesięciu masywnych betonowych filarach, między którymi zwiedzający mogą chodzić jakby w labiryncie, widząc niebo i zielen tylko wtedy, gdy podniosą głowę. Ogród Wygnania oraz park wokół budynku tworzą dla niego kontekst przestrzenny, stanowiąc integralną część całego założenia (ryc. 4).

Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku, które powstało najpóźniej z omawianych obiektów, czerpiąc ze współczesnych tendencji architektonicznych, również stanowi bardzo wyrazista formę, jego bryła jest niezwykle sugestywna i zapadająca w pamięć (ryc. 5 i 6). Prosta i pozbawiona dosłowności forma może budzić wiele skojarzeń – od bastionu czy zapory, poprzez walący się budynek, aż po płonący znicz [4]. Celem nadrzędnym architektów było przeznaczenie części działki na przestrzeń publiczną, która miała stanowić otoczenie budynku korespondujące z jego formą, a jednocześnie miejsce spotkań i re-



kreacji dla mieszkańców i odwiedzających. Jednak zaproponowana przez projektantów koncepcja zagospodarowania powstałego placu okazała się zbyt droga i nie została zrealizowana [4, 21]. W rezultacie obiekt muzeum nie wychodzi na zewnątrz ze swoją narracją, a jego ekspresyjna forma nie wpisuje się w otoczenie (ryc. 5), jak to ma miejsce w przypadku pozostałych dwóch obiektów. W żaden sposób nie został wykorzystany potencjał związany z wodą, tak ważnym elementem w przestrzeni portowego miasta. Jest to tym bardziej zaskakujące, że obszar lokalizacji muzeum już w czasach średniowiecza, jako część założenia zamku krzyżackiego, był związany z wodą, stanowiąc przedpole warowni oddzielone od lądu systemem fos [22]. Odpowiednio wykorzystany potencjał wody mógł się stać istotnym elementem narracji i atrakcyjnym elementem przestrzeni rekreacyjnej wokół budynku

## 6. WNĘTRZA – PROPORCJE, ŚWIATŁO, EKSPOZYCJA

Nastroj wyciszenia, refleksji i kontemplacji, tak istotny dla odbioru ekspozycji w historycznych muzeach narracyjnych, powinien być budowany za pomocą specyficznych środków architektonicznych. Zgodnie z teorią projektowania muzeów, istotną rolę odgrywa odpowiednio ukształtowana strefa wejścia, a właściwie przejścia z przestrzeni miejskiej do przestrzeni muzealnej. Andrzej Kiciński nazywa ją „strefa pośrednią” lub „strefa psychologiczną”, podkreślając *znaczenie różnie rozwiązywanego miejsca zmiany nastroju i stanu świadomości – przejścia od zgiełku miasta do skupienia i koncentracji* [13]. W przypadku wszystkich trzech omawianych muzeów można się doszukać takich środków architektonicznych i kompozycyjnych, dzięki którym odwiedzający wyraźnie odczuwa owo wejście w przestrzeń o szczególnym charakterze.

W muzeum w Nankinie rolę śluzę psychologicznej odgrywa droga wzdłuż głównej elewacji budynku z szarego, surowego kamienia, która stopniowo obniża się w stronę głównego wejścia, jakby zapadając się pod ziemię. Odwiedzający, którzy przybywają do muzeum z ruchliwej przestrzeni miejskiej mogą w trakcie tej drogi wyciszyć się i rozpocząć zwiedzanie w nastroju zadumy. W Muzeum Żydowskim śluza psychologiczna ma bardzo symboliczny i metaforyczny charakter. Nie ma formalnego wejścia do nowego obiektu. Zwiedzający przechodzą najpierw przez historyczny budynek, w którym znajduje się główne wejście, a potem są prowadzeni wąskim korytarzem pod ziemię, gdzie zaczyna się ekspozycja. Jest to metafora zejścia w wymiar historyczny, a jednocześnie dramatyczna zapowiedź tragicznych losów narodu żydowskiego. Podobny zabieg został zastosowany w Muzeum II Wojny Światowej. W celu rozpoczęcia zwiedzania należy zejść na plac zagłębiony względem otaczającego terenu, aby z niego dostać się do holu głównego. Stąd z kolei prowadzi droga na niższe kondygnacje, ponieważ cała ekspozycja jest zlokalizowana pod ziemią<sup>12</sup>.

Kolejnym elementem, który został poddany analizie są wnętrza budynków i sekwencja przestrzeni wystawowych, a także zastosowane w nich materiały i oświetlenie, wpływające na sposób ekspozycji. Trzeba zaznaczyć, że analiza nie dotyczy kwestii merytorycznych i technicznych związanych z muzealnictwem oraz treścią wystawy. Koncentruje się na tych aspektach projektowania architektonicznego, które decydują o tym, w jaki sposób struktura i kompozycja wewnątrz stają się częścią ekspozycji. Jak już wcześniej zostało wspomniane, architektura i architektoniczne środki wyrazu oraz elementy wystroju wewnątrz mogą stanowić ważny element narracyjny, oddziałując na emocje odbiorców, budując nastrój i skłaniając do refleksji. W prezentowanych budynkach sposób kształtowania wnętrza wynika ściśle z ich struktury i konstrukcji. Układ i sekwencja poszczególnych przestrzeni są wynikiem rozwiązań przyjętych dla całej bryły budynku. Można także zauwa-

<sup>12</sup> Jeden z projektantów muzeum, Bazyli Domsta, tak pisze w swoim autorskim tekście: *Przeszłość zamknięta jest w podziemiu. Tam toczy się opowieść o traumie wojny, o ludzkim okrucieństwie, zdradzie i nienawiści, ale również o bohaterstwie, poświęceniu, odwadze i miłości. To narracja o tej części naszej natury będzie prowadziła zwiedzających na wyższe kondygnacje, do światła, ku teraźniejszości* [4].

żyć, że wpisują się one we wspomnianą wcześniej strategię zwiedzania kierowanego przestrzennie (*spatially guided movement*). We wszystkich trzech budynkach została stworzona pewna ścieżka prowadząca zwiedzającego, która jednak może być przez niego modyfikowana w zależności od jego potrzeb i wrażliwości. W pewnych przestrzeniach i przy pewnych eksponatach można pozostać dłużej, a inne można pominąć, co nie zaburzy ciągu chronologicznego i merytorycznego wystawy. W muzeach zostały też zastosowane różne techniki multimedialne, takie jak filmy dokumentalne i archiwalne nagrania, a także współczesne media interaktywne, przy pomocy których można uzyskać dodatkowe informacje na temat prezentowanych treści.

Według profesjonalistów stworzenie właściwego otoczenia dla ekspozycji, niezależnie od jej charakteru i tematyki, wymaga zawsze wnikliwych studiów. Projektanci są odpowiedzialni za dobór właściwego wystroju wnętrza, które stworzą odpowiednie środowisko dla odbioru wystawy. Na atmosferę składają się różne czynniki i doświadczenia sensoryczne, w tym: światło, kolor, forma, dźwięk, dotyk i zapach. Także pusta przestrzeń, często niedoceniana przez projektantów jako element budujący nastrój, odgrywa tu ważną rolę i może podkreślić znaczenie pewnych elementów ekspozycji [2]. We wnętrzach omawianych budynków bardzo ważną rolę odgrywa światło i światłocień, które wydobywają formę architektoniczną lub w symboliczny sposób stają się częścią ekspozycji [13,14]. Przykładem może być wnętrze wieży Holokaustu w muzeum berlińskim, gdzie w prawie zupełnie ciemnym pomieszczeniu widoczna jest jedynie smuga światła wnikająca do pomieszczenia przez niewielkie otwory w suficie (ryc. 8). Światło dzienne sączy się do wnętrza przez nieregularne okna i przeszklenia w ciągach komunikacyjnych oraz w innych pomieszczeniach nie związanych ściśle z ekspozycją (ryc. 7). Podobne rozwiązanie zostało zastosowane w holu Muzeum II Wojny Światowej, gdzie światło, wydobywające strukturę i barwę ścian, podkreśla jednocześnie monumentalność wnętrza oraz wzmacnia odczucie potęgi cierpień i grozy wydarzeń wojennych (ryc. 9).

Kolejnym zabiegiem kompozycyjnym jest zmieniająca się wysokość i skala pomieszczeń. Zwiedzający jest prowadzony na przemian przez niewielkie i niskie oraz przestronne i wysokie wnętrza. Jest to szczególnie uwypuklone w Muzeum Żydowskim, gdzie kilkukondygnacyjne puste przestrzenie stanowią ważną część zamysłu kompozycyjnego i mają silny wymiar symboliczny (ryc. 8 i 12). Ponadto, poszczególne elementy konstrukcyjne stają się elementami wystroju. W Muzeum Żydowskim w Berlinie nieregularnie rozmieszczone żelbetowe belki w wysokich, ascetycznych korytarzach łączących przestrzenie ekspozycyjne są jedynym detalem architektonicznym (ryc. 7). W Muzeum II Wojny Światowej przestrzeń holu głównego ograniczają pochyłe ściany, które określają charakterystyczny kształt i dynamikę wnętrza. W kilkukondygnacyjnej przestrzeni zawieszono zostały betonowe, masywne klatki schodowe (ryc. 9).

Częstym zabiegiem ekspozycyjnym i scenograficznym, powtarzającym się we wszystkich omawianych przypadkach, jest multiplikacja elementów dla podkreślenia skali ofiar. W muzeum gdańskim stworzono poruszającą galerię tysięcy zdjęć zmarłych Żydów, umieszczoną na kilkunastu pionowych panelach, między którymi przechodzą zwiedzający (ryc. 15). W muzeum nankińskim nazwiska wszystkich ofiar masakry zostały spisane i umieszczone w segregatorach, zajmujących kilka wysokich regałów, których struktura wpisuje się w konstrukcję obiektu, a rytm półek koresponduje z podziałami okien (ryc. 10 i 11). W Muzeum Żydowskim przygotowano instalację, w której widzowie chodzą po sterce żelaznych żardzewiałych masek, symbolizujących ofiary Holokaustu, zgromadzonych na podłodze jednego z pomieszczeń, zamkniętego ścianami o surowej betonowej fakturze i skąpo oświetlonym wnętrzu (ryc. 12 i 13). Podobny wydźwięk znaczeniowy ma piramida walizek z nazwiskami ich zamordowanych właścicieli. Zostały one ustawione przy ścianie jednej z sal muzealnych, obok zdjęcia bramy prowadzącej do niemieckiego hitlerowskiego obozu zagłady w Oświęcimiu (ryc. 14).

## 7. PODSUMOWANIE

Muzea przedstawiające historie ważnych i tragicznych wydarzeń projektowane są współcześnie przy użyciu szczególnych środków, umożliwiających czytelny i dobitny przekaz prezentowanych w nich treści. W przeciwieństwie do wielu tradycyjnych obiektów muzealnych, nie są one już tylko neutralną oprawą ekspozycji, ale stają się integralną częścią narracji. W artykule zostały omówione i porównane trzy obiekty muzealne, pochodzące z różnych obszarów kulturowych i geograficznych. Wszystkie one stanowią miejsca ważne dla budowania świadomości historycznej i tożsamości kulturowej, upamiętniając wydarzenia o różnej skali czasowej i zasięgu przestrzennym. Ich lokalizacja ma różne relacje z miejscem zdarzeń historycznych, które są tematem muzealnej opowieści. Muzeum Masy Nankińskiej w Nankinie, które powstało jako pierwsze z omawianych, ukazuje jeden z najkrwawszych epizodów wojny chińsko-japońskiej z lat 1937-1945 – zbrodnię ludobójstwa o niespotykanych rozmiarach. Muzeum zostało zlokalizowane w miejscu, w którym miały miejsce te tragiczne wydarzenia i gdzie zostały pochowane ich ofiary. Muzeum Żydowskie w Berlinie to z kolei zebrane w jednym miejscu ślady historii rozproszonej w przestrzeni, tworzące opowieść o wielowiekowych losach i kulturze niemieckich Żydów, ukazaną na tle historii całego kraju i miasta. Tragicznym finałem tej opowieści był Holocaust, w szczególny sposób upamiętniony w tym obiekcie. Otwarte najpóźniej z analizowanych obiektów – Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku – pokazuje w bardzo szerokim kontekście konflikt o wymiarze globalnym, który dotknął wiele narodów i społeczności, a rozpoczął się właśnie w Gdańsku. Pomimo różnic czasowych i przestrzennych dotyczących wydarzeń prezentowanych w tych muzeach, można stwierdzić, że we wszystkich trzech obiektach tragiczny kontekst historyczny ekspozycji znalazł swoje odzwierciedlenie zarówno w ich formie architektonicznej, jak też w sposobie kształtowania wnętrza budynków.

Poddając analizie Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku na tle obiektów o podobnym charakterze pochodzących z innych krajów, można stwierdzić, że zarówno forma architektoniczna, jak i aranżacja wnętrza tego muzeum wpisują się w wiele światowych trendów związanych z projektowaniem tego typu założeń. Podobnie jak w przypadku muzeów z Nankinu i Berlina, bryła budynku jest bardzo dynamiczna i zapadająca w pamięć. Poprzez zerwanie ze znanymi schematami i użycie nietypowych, zaskakujących rozwiązań, materialna forma architektoniczna buduje nastrój i skłania do refleksji. Użyte środki architektonicznego wyrazu stają się częścią ekspozycji, a zastosowane materiały i światło odgrywają bardzo istotną rolę w opowiadaniu historii. We wszystkich trzech przypadkach narracja jest prowadzona w ramach sekwencji następujących po sobie przestrzeni wewnątrz muzealnych o zróżnicowanej skali i wysokości, często o minimalistycznym wystroju. Powtarzają się także takie zabiegi jak multiplikacja elementów, która podkreśla skalę ofiar. Można zauważyć, że pewne symbole, treści i znaczenia mają uniwersalny wymiar, a współczesne procesy globalizacyjne i nieograniczony przepływ informacji powodują, że również materialne formy ich przekazu tworzą swoisty uniwersalny zasób i przekraczają tradycyjne granice kultur.

Muzeum II Wojny Światowej odróżnia od pozostałych dwóch omawianych obiektów podejście do sposobu kształtowania otoczenia i budowania szerszych relacji przestrzennych. W Muzeum Nankińskim i w Muzeum Żydowskim integralną częścią ekspozycji są założenia krajobrazowe, które stanowią swego rodzaju przedłużenie wystawy muzealnej i sprawiają, że architektura bardzo dobrze wpisuje się w kontekst przestrzenny. Formy zagospodarowania – nawierzchnie, zieleń, elementy rzeźbiarskie, a w przypadku Muzeum Nankińskiego również woda – podkreślają charakter obiektów. Takie holistyczne podejście do projektowania, w którym rozwiązania architektoniczne i przestrzenno-krajobrazowe są równie ważne, nie zostało zastosowane w Gdańsku. Ekspresyjna i intrygująca bryła Muzeum II Wojny Światowej odcina się od swojego urbanistycznego otoczenia i nie pozostaje z nim w dialogu. Teren bezpośrednio ją otaczający również nie stanowi odpowiedniego kontekstu dla tej wyrazistej formy architektonicznej. Można jednak mieć nadzieję, że pusty obecnie plac, pozbawiony zieleni i innych elementów zagospoda-



rowania, stanie się w przyszłości integralną częścią założenia i będzie pełnił aktywną rolę w budowaniu nastroju tego wyjątkowego miejsca. Relacja budynku z otoczeniem powinna stać się elementem narracji muzealnej, tak, by ekspozycja nie została zamknięta wyłączenie wewnątrz budynku. Ważne jest również stosowanie czytelnych rozwiązań kompozycyjnych i kreowanie przyjaznej dla użytkownika przestrzeni publicznej, przy użyciu zieleni, zróżnicowanych nawierzchni i elementów małej architektury, również o symbolicznym znaczeniu. W kształtowaniu spójnego z architekturą otoczenia, wpisującego się we współczesne rozwiązania dla tego typu obiektów, należałoby również wykorzystać wodę, która jest bardzo ważnym elementem nie tylko dla tego obszaru, ale także dla całego miasta, związanym z jego historią i charakterem. Dostępność i rozpoznawalność budynku w krajobrazie miasta powinna zostać również podkreślona poprzez czytelne powiązanie komunikacyjne z historycznym obszarem miasta. Z pewnością przyczyni się to z do aktywizacji dynamicznie rozwijającej się dzielnicy Młode Miasto, w której zlokalizowane jest muzeum, oraz do jej integracji z przestrzenią kulturową Gdańska.

## BIBLIOGRAPHY

- [1] Archdaily - AD Classics: Jewish Museum, Berlin / Studio Libeskind, Source: [www.archdaily.com/91273/ad-classics-jewish-museum-berlin-daniel-libeskind](http://www.archdaily.com/91273/ad-classics-jewish-museum-berlin-daniel-libeskind) dostęp/access 2017-07-12.
- [2] Bogle E., 2013, *Museum Exhibition Planning and Design*, Lanham, Altamira Press.
- [3] Denton K., 2005, *Museums, Memorial Sites and Exhibitionary Culture in the People's Republic of China*, *The China Quarterly*, vol. 183, 565–586.
- [4] Domsta B., 2017, *Przeszłość zamknięta w podziemiu [The past locked underground]*, *Architektura Murator*, vol. 4, 43.
- [5] Falk J. H., 2009, *Identity and museum visitor experience*, Left Coast Press, Walnut Creek Inc., California.
- [6] Fengqi Q., 2009, *Let the dead be remembered: interpretation of the Nanjing Massacre Memorial* [in:] *Places of Pain and Shame: Dealing with 'Difficult Heritage'* (eds. Logan W., Reeves K.) London and New York, Routledge, 17–33.
- [7] Folga-Januszewska D., 2008, *Muzeum: definicja i pojęcie. Czym jest muzeum dzisiaj? [Museum: definition and term. What is the museum today?]*, *Muzealnictwo vol. 49*, Warszawa: NIMOZ, 200-203.
- [8] Folga-Januszewska D., 2014, *Obraz, narracja, pamięć. Czy możliwe jest wyobrażenie przeszłości w muzeum? [Vision, narrative, memory. Is it possible to imagine the past in a museum?]* [in:] *Historia Polski od-nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości. [Polish history re-written. New historical narratives and museums' interpretations of the past]* (eds. R. Kostro, K. Wóycicki, M. Wysocki) Muzeum Historii Polski, Warszawa, s. 71-87.
- [9] Gyurkovich M., 2007, *Współczesne muzeum w strukturze miasta [Contemporary museum in the structure of the city]*, Monografia 350, Seria Architektura, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków.
- [10] He Jingtang: A ceassless Architectural Life, Source: [http://www.hunterdouglas.cn/en/topic\\_details.php](http://www.hunterdouglas.cn/en/topic_details.php) dostęp/access 2017-07-20.
- [11] Jewish Museum Berlin, Source: [www.jmberlin.de/en/history-our-museum](http://www.jmberlin.de/en/history-our-museum) dostęp/access 2017-07-06.
- [12] Jiangsu.NET - The Memorial Hall for Victims in Nanjing Massacre by Japanese Invaders, Source: [nanjing.jiangsu.net/attraction/premier.php?name=The\\_Memorial\\_Hall\\_for\\_Victims\\_in\\_Nanjing\\_Massacre\\_by\\_Japanese\\_Invaders&city=Nanjing&id=76](http://nanjing.jiangsu.net/attraction/premier.php?name=The_Memorial_Hall_for_Victims_in_Nanjing_Massacre_by_Japanese_Invaders&city=Nanjing&id=76) dostęp/access 2017-07-06.
- [13] Kiciński A., 2004, *Muzea. Strategie i dylematy rozwoju [Museums. Strategies and dilemmas in the development]*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa.
- [14] Kiciński A. 2011, *Muzea. Zagadnienia rozwoju i projektowania – polska perspektywa [Museums. Issues of development and design]*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa.
- [15] Libeskind D., 1991, *Between the Lines: Extension to the Berlin Museum with the Jewish Museum*. Amsterdam, Architekturgalerie.

- [16] Lord B., Lord G.D., Martin L., 2012, *Manual of Museum Planning: Sustainable Space, Facilities, and Operation*. AltaMira Press, Lanham, Maryland.
- [17] MacLeod S., 2005, Rethinking museum architecture. Towards a site-specific history of production and use, [in:] *Reshaping Museum Space. Architecture, Design, Exhibitions* (ed. MacLeod S.), London - New York, Routledge.
- [18] Macleod S., Hanks L. H., Hale J. (eds.), 2012, *Museum making: Narratives, Architecture, Exhibitions*, Routledge, New York
- [19] Marstine J., 2006, Introduction, [in:] *New Museum Theory and Practice: An introduction* (ed.. Marstine J.), Malden, Blackwell Publishing.
- [20] Minta-Tworzowska T., 2013, Pamięć, „miejsca pamięci” jako budujące tożsamość w ujęciu archeologii [Memory, places of remembrance in the creation of identity from an archeological perspective], *Przegląd Archeologiczny* vol. 61/2013, 33-50.
- [21] Mozga-Górecka M., 2017, Zawód Architekt: Jacek Droszcz [Architect's profession: Jacek Droszcz], *Architektura Murator*, vol. 4, 112.
- [22] Muzeum II Wojny Światowej, Source: [www.muzeum1939.pl](http://www.muzeum1939.pl) dostęp/access 2017-07-06.
- [23] Nora P., 2001, Czas pamięci [Les Lieux de mémoire], trans. W. Łuski, „Res Publica Nowa”, vol. 7(154)/2001, 37-43.
- [24] Psarra S., 2009, *Architecture and Narrative: The formation of space and cultural meaning*, Routledge, New York.
- [25] Rewers E., 2005, Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta [Post-polis. An introduction to the philosophy of the postmodern city], Kraków, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- [26] Ricoeur P., 2007, Pamięć, historia, zapomnienie [La mémoire, l'histoire, l'oubli], trans. J. Margański, Universitas, Kraków.
- [27] Schiattarella A., 2015, *Narrative structures for museum design*. Ilios Editore, Bari.
- [28] Stasiak A., 2007, O potrzebie rewolucji w polskim muzealnictwie XXI wieku [About the need for revolution in Polish museology] [in:] *Kultura i turystyka – razem czy oddzielnie? [Culture and tourism – together or separate?]* (ed. Stasiak A.), Łódź, Wydawnictwo WSTH w Łodzi.
- [29] Stead N., 2000, The Ruins of History: Allegories of Destruction in Daniel Libeskind's Jewish Museum, *Open Museum Journal*, vol. 2, 1–13.
- [30] Studio Libeskind – Jewish Museum Berlin, Source: [www.http://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/](http://www.libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/) dostęp/access 2017-07-05.
- [31] The Memorial Hall of the Victims in Nanjing Massacre by Japanese Invaders, Source: <http://www.nj1937.org> dostęp/access 2017-07-06.
- [32] Tilden F., 1967, *Interpreting Our Heritage*, University of North Carolina Press.
- [33] Vidler A., 1992, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Massachusetts - London, England, The MIT Press.
- [34] Wierzbicka A., 2011, Architecture of places of remembrance as a form of structuring collective experience, *Challenges of Modern Technology*, vol. 3 (3), 51–55.
- [35] Williams D., 2002, Leisure, identities, globalization, and the politics of place, *Journal of Leisure Research*, vol. 34 (4), 351–367.
- [36] Wineman J., Peponis J., 2010, Constructing Spatial Meaning. Spatial Affordances in Museum Design, *Environment and Behavior*, vol. 42 (1), 86-109.
- [37] Young J., 2000, Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin, *Jewish Social Studies*, vol. 6 (2), 1-23.
- [38] Zubrzycki G., 2014, Między historią, pamięcią wspólną i mitologią narodową: wyzwania i szanse współczesnych muzeów [Between history, collective memory and national mythology: the challenges and opportunities for contemporary museums], trans.. M. Szukała, [in:] *Historia Polski od-nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości [Polish history re-written. New historical narratives and museums' interpretations of the past]*, (eds. R. Kostro, K. Wóycicki, M. Wysocki). Muzeum Historii Polski, Warszawa, 13-25.
- [39] Żylski T., 2017, Historia Muzeum [Museum's history], *Architektura Murator*, vol. 4, 38–39.



## AUTHOR'S NOTE

**Joanna Badach** – architect, PhD student at the Faculty of Architecture at Gdańsk University of Technology. Her research interest include sustainable development of cities and the implementation of ecological indicators in urban planning. In her design practice, she deals with public and residential architecture which is often located in the inner-city and historic spatial context.

**Elżbieta Raszeja dr hab. eng. arch., associate professor** – architect, expert in spatial planning and landscape architecture, professor at the Faculty of Architecture and Design at the University of Arts in Poznań, the head of the Laboratory of Urban Design and Spatial Planning. She is the author of over 80 scientific publications, several dozens of study and design analyses and professional evaluations in the field of spatial planning as well as landscape design and protection. She was one of the founders of the Association of Polish Landscape Architects and now she is the Vice-chairman of the Association. She is a member of the Urban and Architectural Commission of the city of Poznań.

## O AUTORACH

**Joanna Badach** – architekt, doktorantka w Katedrze Urbanistyki i Planowania Regionalnego na Wydziale Architektury Politechniki Gdańskiej. Jej zainteresowania badawcze obejmują tematykę związaną ze zrównoważonym rozwojem miast oraz zastosowaniem wyznaczników ekologicznych w planowaniu urbanistycznym. W swojej praktyce zawodowej zajmuje się architekturą użyteczności publicznej i mieszkaniowej zlokalizowaną często w śródmiejskim i historycznym kontekście przestrzennym.

**Elżbieta Raszeja** – architekt, specjalista w zakresie planowania przestrzennego i architektury krajobrazu, profesor na Wydziale Architektury i Wzornictwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, kierownik Pracowni Urbanistyki i Planowania Przestrzennego. Jest autorką ponad 80 publikacji naukowych, kilkudziesięciu opracowań studialnych, projektowych i ekspertyz z dziedziny planowania przestrzennego oraz ochrony i kształtowania krajobrazu. Była jednym z założycieli Stowarzyszenia Polskich Architektów Krajobrazu, obecnie jest Wiceprezesem Zarządu Głównego SPAK. Jest członkiem Miejskiej Komisji Urbanistyczno-Architektonicznej Poznania.

Contact | Kontakt: [joanna.badach@pg.gda.pl](mailto:joanna.badach@pg.gda.pl); [elzbieta.raszeja@wokiss.pl](mailto:elzbieta.raszeja@wokiss.pl)

