

Małgorzata Czermińska

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Gdański

e-mail: malgorzata.czerminska@ug.edu.pl

ORCID: 0000-0001-8951-0426

Kategorie poetyki w czytaniu przestrzeni muzealnych

Do jakiego stopnia i w jaki sposób kategorie poetyki mogą być pomocne w percepcji i rozumieniu organizacji kulturowej przestrzeni takiej jak muzeum lub galeria sztuki? Zwiedzanie muzeum jest szczególnym rodzajem doświadczenia przestrzennego. Rządzi się ono swoimi prawami, odnosi się do trójwymiarowej przestrzeni fizycznej, czy więc może być prawomocna i sensowna próba percypowania i rozumienia go z pomocą terminów właściwych lekturze tekstów słownych? Mam tu na myśli przede wszystkim muzea poświęcone doświadczeniu historycznemu jakiejś zbiorowości lub ważnym fenomenom kulturowym. W dotychczasowej pracy nad tą problematyką wyróżniłam kilka kręgów problemowych o różnym stopniu szczególności.

1. Poznawanie ekspozycji muzealnej przez analogię do czytania literatury;
2. Narracje symboliczne, związane z budynkiem muzeum i jego otoczeniem;
3. Obecność leitmotivów w przestrzeni ekspozycji muzealnej;
4. Wizualne odpowiedniki takich kategorii poetyki jak postać literacka i zdarzenie fabularne.

W niniejszym artykule przedstawię kilka problemów związanych z dwoma pierwszymi punktami. Na początek stawiam hipotezę, że sukcesywny ogląd całości ekspozycji muzealnej można porównać do procesu czytania dzieła literackiego. Odkładam tymczasem na bok pytanie, czy należałoby od

razu wejść w kategorie rodzajów literackich i czytać daną ekspozycję muzealną jako wieloaktowy dramat czy raczej jako poemat, a może jako dzieło epickie, choć uważam, że na użytek interpretacji konkretnych muzeów, lub tylko konkretnych wystaw, takie uszczegółowienie kategorii poetyki może okazać się potrzebne, a może nawet konieczne. Tymczasem zajmę się pytaniem o możliwość czytania narracji muzealnej na dwa sposoby: przez analogię do lektury tekstów epickich lub czytania antologii. Ekspozycja muzealna skonstruowana w przestrzeni wymaga zrealizowania procesu jej odbioru w jakimś odcinku czasu. Pozwala to porównać proces poznawczy, dokonujący się w trakcie zwiedzania, do czytania narracji. Podejmuję próbę pytania o to, jak poznawanie porządku muzealnego, z natury swojej przestrzennego i trójwymiarowego, może być dokonywane przy użyciu zaczerpniętych z poetyki kategorii narracji i jej czytania. Skupiam się na razie tylko na procesie poznawczym, biorąc w nawias aspekty estetyczne. Po to by nie mnożyć komplikacji ograniczę się tymczasem do sztuki tradycyjnej, pomijając takie zjawiska jak happeningi, instalacje, performanse, video-art czy całą sferę działań interaktywnych, odgrywających coraz większą rolę we współczesnych muzeach. Wyobraźmy sobie zatem, że wchodzimy do tradycyjnej galerii sztuki, będącej chlubą dużego europejskiego miasta.

Każdy obiekt muzealny, czy będzie to obraz, rzeźba czy zabytkowy przedmiot sztuki użytkowej, potraktujmy jak zdanie w narracji. Uważam, że za podstawową jednostkę należy przyjąć właśnie zdanie, bowiem pojedyncze słowo wydaje się zbyt mało pojemne dla porównania z obiektem muzealnym. Zdanie ma swoje znaczenie, które możemy poddać interpretacji i sprzeczać się o nią, ma swój styl, pochodzi od jakiegoś autora, nawet jeśli jest on anonimowy lub zbiorowy. W muzeum zwiedzający skupia się na jakimś obiekcie i kontempluje go, odkrywając na przykład, że może go percypować jako zdanie wielokrotnie złożone, o kunsztownej budowie i głębokich znaczeniach. Może też ogarnąć inny obiekt jako zdanie proste, krótki aforyzm, uchwycony w jednym błysku fascynacji, choć następnie, dzięki uważnej obserwacji dostrzeże w tej zwięzłej formie znacznie więcej. Przenosząc wzrok na obiekt sąsiedni lub kilka sąsiednich, zwiedzający zwykle ma okazję stwierdzić, że nie jest to sąsiedztwo całkiem przypadkowe. Wprawdzie żaden z malarzy nie planował, że jego płótno zawisnie obok jakiegoś innego, przy którym zwiedzający właśnie je widzi. Co więcej, malarz mógł nawet nie przewidzieć tego, że jego dzieło trafi do takiej przestrzeni jak muzeum, bowiem pierwotnie było przeznaczone do kościoła, siedziby władcy, gildii kupieckiej albo ozdoby prywatnego wnętrza. Zdarza się, że obraz bywa umieszczony nawet w innej ramie, już na mocy decyzji ani nie twórcy, ani pierwotnego właściciela, ale dopiero po kilku stuleciach we-

dług uznania historyka sztuki lub konserwatora, który w ten sposób jakoś ingeruje w sam kształt i sens obiektu-zdania, jakby je redagował po swojemu albo był edytorem, wydobywającym tekst z rękopisu. Zatem sąsiedztwo obiektów muzealnych rozmieszczonych w przestrzeni, czyli sekwencja poszczególnych zdań, jest już dziełem kogoś innego niż twórców poszczególnych zdań.

Pod tym względem budowanie całości w muzeum jest inne niż w literaturze. Jest dziełem muzealnika, kuratora, który wprowadzie jakoś liczy się z charakterem dzieła (czyli jakby z sensem zdania), ale musi poza nie wykroczyć. Sytuując dane obiekty obok siebie, stwarza tym porządkiem przestrzennym szansę (albo ryzyko), że zwiedzający będzie je widział w nieprzewidywanym przez twórcę kontekście, i że to może jakoś rzutować na sposób ich odczytania. Ogarniając spojrzeniem przestrzeń większą niż zajmuje pojedynczy obiekt, zwiedzający może przeczytać coś jak akapit, budujący przecież sens nieco inny, obszerniejszy, niż każdy element z osobna. W dobrym muzeum poszczególne obiekty rozmieszcza się, sugerując jakiś porządek, najczęściej tematyczny. Obok siebie mogą wisieć portrety albo pejzaże, albo martwe natury – itp. Bezpośrednie sąsiedztwo może też być jakoś warunkowane kolorystyką, rozmiarem albo nawet kształtem obrazu, jeśli kurator oprócz najpospolitszych prostokątów dysponuje rondem lub owalem albo całym poliptykiem obok tylko pojedynczych zachowanych paneli. Ściana może pomieścić kilka akapitów, jeśli dzieł o podobnym charakterze jest więcej, akapit może rozciągać się na całą ścianę. Chodzi mi o inne, dużo prostsze rozumienie ściany jako pewnego elementu wyróżnionego w całości galerii obrazów (muzeum) niż to, o którym pisze Victor Stoichita¹. Badaczka tego interesuje bardzo specyficzny rodzaj ścian, mianowicie takie, jakie znajdowały się w gabinetach kolekcjonerów, które powstawały w XVII w. zwłaszcza we Flandrii i były uwieczniane na obrazach, tworzących osobny gatunek sztuki malarskiej. Wspominam o rozważaniach historyka i teoretyka sztuki dlatego, że wspierają one mój pomysł wyodrębnienia ściany z obrazami jako swego rodzaju jednostki, wchodzącej w skład większej całości. O swoistości ściany, o jakiej pisze Stoichita, przesądza temat (gabinet kolekcjonera i jego ściany zawieszane obrazami od podłogi do sufitu) oraz reguły gatunku, obecne w kompozycji ponad różnorodnością detali w poszczególnych obrazach. Zwykła sala w muzeum, o którą w tym artykule chodzi, nie podlega tym regułom. Jeśli możemy przywołać kategorie poetyki oglądając namalowaną ścianę gabinetu kolekcjonera, to z innych względów, mianowicie jest tu

¹ V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Malarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011, rozdz. VI: „Intertekstualne tryby”, s. 131–177.

obraz w obrazie, *mise an abyme*. To malarskie zjawisko ma swój odpowiednik w literaturze w postaci autotematyzmu, jako powieść o powieści czy każda inna forma pisania o pisaniu.

Wracając do zwiedzania realnego, a nie namalowanego wnętrza galerii dzieł sztuki, zauważamy, że dobrze skomponowana sala może być dla odbiorcy już całym rozdziałem, poświęconym jakiemuś tematowi. Przechodząc z sali do sali czytamy sukcesywnie narrację, rozciągającą się na całe muzeum. Może się ono wówczas okazać podobne do obszernej, wielotomowej i wielowątkowej powieści, niekiedy nawet scalającej się w całą sagę, obejmującą dzieje wielu pokoleń. Taki epicki ogląd całości zbiorów (zwłaszcza obszernych) eksponowanych w danym muzeum może wymagać rozciągnięcia w czasie i podzielenia na etapy. Obszernej, a zwłaszcza kilkutomowej powieści, też nie łykamy jednym tchem. Mimo rozciągnięcia w czasie i wieloetapowego procesu lektury takie poznawanie o charakterze by tak rzec powieściowym, epickim właśnie, wiąże się z postawą poznawczą jakoś całościującą. Czytając powieść oczekujemy dalszego ciągu, stopniowo ogarniamy przesłanie i dopowiadamy nie w pełni dostrzeżone znaczenia wcześniejszych fragmentów, czytelne dopiero z perspektywy tego, co poznaliśmy później.

Skupiając się na sprawie kompozycji kolekcji muzealnej widzianej w perspektywie kategorii poetyki, wzięłam w nawias problem istotny dla różnicy pomiędzy dziełem literackim a muzeum, mianowicie problem autorstwa. Nie można go jednak całkowicie ominąć, bowiem w pewien sposób kwestia autorstwa styka się ze sprawą kompozycji przestrzennej. Pomysł poznawania przestrzennego układu obiektów muzealnych w porównaniu do lektury zdań, akapitów, rozdziałów i wreszcie wielotomowej sagi można utrzymać pod warunkiem pamiętania o zasadniczej różnicy, to jest o fakcie, że muzeum jako całość jest właśnie kolekcją, a nie spójną wypowiedzią narracyjną, do której można zastosować na przykład kategorie semantyki zaproponowane niegdyś przez Janusza Sławińskiego. Prymat układu przestrzennego jako sugestii całości, która mogłaby osłabiać, podporządkowywać sobie indywidualne rysy poszczególnych obiektów, może być tylko pewnym aspektem czytania ekspozycji muzealnej. W istocie kompozycja przestrzenna na ogół zachęca zwiedzającego do oscylowania pomiędzy poziomem kontemplacji poszczególnych obiektów (czyli zdań) a ogarnianiem ich wraz z bezpośrednim kontekstem (akapitem). Prymat obiektu-zdania jest bardzo wyraźny szczególnie w wypadku arcydzieł. W czasach masowej turystyki słynny obiekt będący w posiadaniu danego muzeum staje się w porządku socjologii kultury dobrze sprzedającą się marką, popularyzowaną przez gadżety, oferowane przez sklepy muzealne w postaci już nie tylko albumów, reprodukcji pocztówkowych, ale także zakładek do książki, magnesów na lodówkę, kubków, koszu-

lek lub ołówków ozdobionych obliczem Giocondy albo słonecznikami Van Gogha. Takie zdanie staje się czymś jak popularny cytat, skrzydlate słowo, niemal slogan.

Lektura całościująca, zwłaszcza w muzeach eksponujących bogate, urozmaicone zbiory, bywa trudniejsza dla muzealników do zaproponowania, a dla zwiedzających do śledzenia. Istnieją jednak sposoby porządkowania obiektów analogiczne do konwencji w literaturze. Odpowiednikiem konwencji literackich, wobec których poszczególne dzieła się określają, korzystając z nich, kontynuując i zwalczając, są w tradycyjnych muzeach dwie główne zasady, które ułatwiają zwiedzającemu czytanie całości. Po pierwsze ogólne chronologiczne uporządkowanie obiektów według czasu ich powstania, a więc podział na epoki i style, przeważnie tożsame lub zbliżone do periodyzacji przyjętej w tradycyjnym podręczniku historii sztuki od antyku i europejskiego średniowiecza do modernizmu, a po drugie podział na szkoły narodowe, w jakimś sensie analogiczne do literaturoznawczego podziału na literatury narodowe. I tu odbiorca poruszający się w przestrzeni odpowiednio dużej galerii malarstwa może nie tylko czytać jej narrację jak wielotomową i wielowątkową powieść, ale nawet poczuć się jak czytelnik w wielkiej bibliotece literatury światowej ze wszystkimi bogactwami i komplikacjami odsłanianymi przez komparatystykę i sztukę przekładu. Taki sposób patrzenia na mnogość muzealnych artefaktów, który określam jako całościujący, polega na poszukiwaniu porządku syntetycznego, ukrytego za mnogością obiektów-zdań, akapitów-ścian, sal-rozdziałów, a ostatecznie całości muzeum jako epickiej panoramy wielotomowej powieści-rzeki.

Szukanie całościowego sensu, zgodnie z którym ułożone są obrazy w galerii to stare marzenie wielbicieli sztuki. Odnosi się to także do galerii, która się nie zachowała, a w zdaniem niektórych w ogóle nie istniała, lecz była tylko wytworem wyobraźni kogoś, kto stworzył serię opisów dzieł jakoby się na nią składających. Chodzi oczywiście o ekfrazy napisane przez Filostrata Starszego, odnoszące się do obrazów w neapolitańskiej galerii malarstwa². Zwolennicy poglądu o realnym istnieniu galerii (do których zaliczał się m.in. Goethe) na podstawie opisów Filostrata i badań archeologicznych dotyczących architektury próbowali odtworzyć układ sal charakterystyczny dla neapolitańskiej willi, mogącej pomieścić galerię. Każdej sali przypisywano jeden cykl tematyczny w określonej kolejności: sala Heraklesa, sala pierwotnego świata, sala Afrodyty, sala Dionizosa, sala rzek. Inna rekonstrukcja przy-

² Filostrat Starszy, *Obrazy*, przełożył, wstępem, komentarzem i przypisami opatrzył R. Popowski, Warszawa 2004. W dalszym wywodzie korzystam ze wstępu Popowskiego *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece*, zwłaszcza ze s. 41–48.

porządkowała czterem salom dziewięć cykli tematycznych: sceny heroiczne i tragiczne; miłość i zaloty; narodziny i wychowanie; Herakles; walki i zapasy; myśliwi i polowanie; poezja, śpiew i taniec; morze, strumienie, pejzaż; martwa natura. Uczzone spory nigdy nie będą mogły zostać rozstrzygnięte ostatecznie, ale to co ważne dla mego wywodu jest pewne: świadczą one o szukaniu całościowego, sensownego porządku, dającego się odczytać z zagospodarowania przestrzeni muzealnej, wypełnionej odrębnymi artefaktami. Nawet jeśli ta przestrzeń była tylko wyobrażona. Nawiasem mówiąc także istnienie niektórych namalowanych gabinetów kolekcjonerów sztuki, o których pisze Stoichita, bywało podawane w wątpliwość, chyba że oprócz wizerunku na obrazie zachowały się katalogi, wyliczające ich zawartość lub inne dokumenty świadczące o ich niegdysiejszym faktycznym bycie.

W syntezującej lekturze ułożonej przestrzeni muzealnej można też dobrze zmieścić taką strukturę odrębną od całości, jak wystawa czasowa. Można do niej odnieść specjalną kategorię poetyki. Wystawy czasowe, których całościowa zasada jest łatwa do uchwycenia i to od razu dzięki tytułowi, wskazującemu na charakter monograficzny danej ekspozycji, są całościami wyodrębnionymi i dodanymi do wystawy stałej niby opowiadanie wtrącone, włączone do powieści na zasadzie kompozycji szkatułkowej.

Możliwe jest też drugie, inne niż całościujące czytanie ekspozycji muzealnej. Modelem poznawczym w trakcie zwiedzania może być lektura antologii, florilegium, wirydarza, wypisów... Antologia jako gatunek literacki to efekt wyboru z jakiegoś określonego obszaru np. ułożona przez Przybosa *Jabłoneczka*. *Antologia polskiej pieśni ludowej* albo *Surrealizm: teoria i praktyka: antologia*, prezentująca teksty wybrane i przełożone przez Adama Ważyka. Natomiast kolekcja muzealna to efekt gromadzenia, zbierania, a więc ruchu dośrodkowego, ukierunkowanego przyjętymi zasadami, choć zapewne otwartego również na jakieś nieoczekiwane przypadki. Poza tym kolekcja lub jej części mogą mieć swoje zewnętrzne ramy, podobnie jak ma je antologia literacka, np. malarstwo europejskie kolejnych epok, zbiór perskich dywanów, zbiór chińskiej porcelany. Mimo zasadniczych podobieństw antologii literackiej i kolekcji dzieł sztuki mamy tu do czynienia z istotną różnicą pomiędzy wyborem a zbiorem, ekskluzją a inkluzją. Antologista musi odsiewać, eliminować jakieś teksty z eksplorowanego obszaru, którego nie może uwzględnić w całości, bo sporządza tylko wypisy, choć oczywiście kieruje się też pozytywną motywacją układania zbioru reprezentatywnego dla tego obszaru, tak by utworzyć *pars pro toto*. Natomiast kolekcjoner gromadzi, zdobywa, poszukuje trochę jak myśliwy, który wprawdzie działa w odpowiednim terenie, ale kieruje się bardziej znajomością obyczajów zwierząt, które chce upolować, niż wiedzą o całej zawartości i charakterze terytorium.

Kolekcjonerzy dzieł sztuki znacznie bardziej zależą od przypadku i innych pozaartystycznych czynników, jak cena obiektu czy jego jedyność. Natomiast jeden i ten sam utwór literacki można przedrukowywać w dowolnej ilości antologii o różnych profilach. Zmienia się wprawdzie sąsiedztwo, które może inspirować nieco odmienne odczytania, ale tekst zachowuje swój oryginalny, źródłowy charakter w każdym zbiorze, w którym jest przedrukowany, zaś *Gioconda* jest tylko jedna. Mnożyć można wyłącznie jej kopie i parodie, domalowując jej wąsy albo ubierając w czapkę maoisty, jak postąpili Salvador Dali, Roman Cieślewicz, a za nimi dziesiątki innych. Różnice między zbiorem tekstów literackich, zgromadzonych pod jedną okładką a kolekcją dzieł sztuki dotyczą jednak przede wszystkim genezy. Myśl o sposobach powstawania kolekcji muzealnej i literackich wypisów w ogóle nie musi być obecna w trakcie zwiedzania/lektury ani na pierwszym, ani na dalszym planie. Liczy się osiągnięty efekt i nastawienie odbiorcy, który zamiast szukania sugestii całości może być zainteresowany raczej urozmaiceniem, cechującym zarówno literacką antologię jak i kolekcję dzieł sztuki. Nie darmo znawca problemu Krzysztof Pomian w swej monografii kolekcjonerstwa akcentuje kategorię osobliwości³. Różnorodność pozwala zaspokoić potrzebę zmienności wrażeń, chłonięcia różnych bodźców, ponieważ są takie rodzaje ładu, które grożą nudą. Wówczas ratunkiem dla zwiedzającego jest szukanie różnorodności, taka postawa, by starać się dostrzec „nieporządek miły”, trochę twórczego chaosu. Komuż z nas podczas długiej wędrówki po jakimś bogatym muzeum sztuki nie przychodził na myśl niezapomniany tytuł Wacława Potockiego *Ogród, ale nieplewiony; Bróg, ale co snop to inszego zboża; Kram rozlicznego gatunku (...)?*

Victor Stoichita akcentuje podobieństwo rozumienia literackiej i muzealnej kolekcji. Przypomina, że w słownictwie XVII stulecia „zanim kolekcja oznaczała przestrzeń muzeologiczną, stanowiła gatunek literacki (dziś nazwalibyśmy go antologią)” i przytacza definicję terminu kolekcja według wydanego w Paryżu w 1694 *Dictionnaire des Artes*: „Kolekcja [collection]: Zbiór wielu fragmentów na jeden temat lub wiele, zaczerpniętych od jednego autora lub wielu [...]. Określa się go także jako kompilację wielu przedmiotów i dzieł mających coś wspólnego ze sobą”⁴. Od wyobrażenia ogrodu nie daleko do bukietu i jego symboliki, której malarskie przedstawienia do najwyższego mistrzostwa doprowadzili siedemnastowieczni malarze niderlandzcy z upodobaniem malujący martwe natury z bukietami kwiatów. Fotograficzne

³ O teorii i historii kolekcjonerstwa zob. K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości: Paryż – Wenecja XVI – XVII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Gdańsk 2012.

⁴ V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Malarstwo u progu ery nowoczesnej*, s. 159.

podobieństwo poszczególnych malowanych kwiatów do ich żywych pierwowzorów stoi w jaskrawej sprzeczności ze złudą realistycznego przedstawienia całego bukietu, który nigdy nie mógł zaistnieć naprawdę jednocześnie w takiej konfiguracji, skoro w jednym wazonie obok wiosennych tulipanów oglądamy róże w pełni rozkwitu, letnie kłosy dojrzałych zbóż i obok jesienne winogrona. Rozwijając myśl o związkach literackiego i muzealnego rozumienia kolekcji, Stoichita kontynuuje: „Kwiatowa metafora jest w retoryce XVI i XVII wieku toposem ściśle związanym z pojęciem kolekcji w początkowym znaczeniu tego słowa. Bukiet kwiatów jest metaforą każdej kolekcji (*florilegium*, *spicilegium* itd.)”⁵.

Po tej skzicowej refleksji dotyczącej możliwości zastosowania kategorii poetyki do analizy ekspozycji muzealnej przejdę do drugiego kręgu problemów, dotyczącego czytania budynku muzealnego i jego otoczenia. Znaczenia symboliczne, związane z dziełami architektury, od dawna były obiektami badań historyków sztuki. Jest na ten temat olbrzymia literatura przedmiotu. W szczególności studia poświęcone związkom architektury z literaturą ostatnio budzą ogromne zainteresowanie i liczba ich rośnie niemal lawinowo. Nie wchodząc w cały ten kontekst, zamierzam przedstawić kilka spostrzeżeń dotyczących doświadczenia przestrzeni muzealnej przez pryzmat kategorii poetyki, tym razem poetyki odbioru. Na początek odwołam się do różnicy pomiędzy recepcją tekstu słownego i ukształtowania przestrzeni fizycznej. Zwiedzający chodzi po muzeum – przemierza i odmierza przestrzeń własnym ciałem, ruchem swojego ciała. Zwiedza całym sobą, nie tylko oczami, jak czytelnik książki lub uszami jak słuchacz recytacji, a dziś raczej audiobooka. Kiedy percypujemy literaturę nasze ciało najczęściej pozostaje w bezruchu, natomiast w muzeum nawet najdłuższe odcinki czasu, spędzone na kontemplacji wybranego obiektu, w konieczny sposób są przedzielane ruchem, chodzeniem, jak to robili greccy filozofowie perypatetycy. A już ogarnięcie jakiejś części kolekcji, nie mówiąc o jej całości, wymaga ruchu w sposób bezwzględnie konieczny. Oczywiście nie musi to być ruch ciągły, postępowy. Zwiedzający może nie tylko przystanąć albo niekiedy usiąść, robiąc przerwę, ale też cofnąć się, wrócić do obiektów już obejrzanych, do których odsyła jakiś impuls przeżyty dopiero w następnej sali, gdy czujemy, że chcemy obejrzeć coś ponownie i na szczęście znajdujemy to, co wcześniej tylko musnęło naszą uwagę, a obudziło się dopiero dzięki obiektowi zobaczonemu później. Ten mechanizm jest oczywiście podobny do takiego sposobu czytania, które uwzględnia możliwość odwracania kartek wstecz, żeby odczytać ponownie

⁵ Tamże, s. 160.

jakiś fragment, dający się lepiej zrozumieć dopiero dzięki temu, co pojawiło się w rozdziale następnym lub następnej strofie. Taki sposób nieśpiesznego zwiedzania, kiedy nie pozostajemy przy sugestii linearnego, nieodwracalnego ruchu, przypomina zarówno nielinearne czytanie, jak i sposób poruszania się po mieście swobodnego przechodnia, Benjaminowskiego *flâneura*. Możemy więc czytać ekspozycję wprzód i wstecz, niekiedy krążąc po niej jak w labiryncie, ale tak czy owak doświadczamy przestrzeni muzealnej ruchem całego ciała, krocząc. Przypomina się tu spostrzeżenie Michela de Certeau, który w książce *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*⁶ zauważył, że zaznaczona na planie ulica staje się przestrzenią dopiero dzięki ludziom, którzy nią przechodzą. Podobnie w muzeum, oglądając ekspozycję składającą się z pojedynczych, nieruchomych obiektów, jak obrazy przytwierdzone do ścian, rzeźby ustawione na postumentach, porcelana i wyroby złotnicze zamknięte w szklanych gablotach, aktywizujemy ich narracyjną potencję dzięki naszemu poruszaniu się wśród nich.

Oczywiście nie wystarczy sama lektura narracji muzealnej dająca się wydobyć z kolekcji obiektów. Istotną częścią poznania fenomenu danego muzeum jest uwzględnienie kontekstu, tworzonego przez znaczenia symboliczne, wpisane w kształt budynku i jego usytuowanie. Rozpatrzę tu tylko wąski wycinek, dający się uchwycić dzięki porównaniu sytuacji budynków projektowanych i wznoszonych specjalnie dla muzeów oraz takich, które służyły niegdyś innym przeznaczeniom, a później zostały zaadaptowane do celów muzealnych. W takich sytuacjach jakaś część przeszłości zwykle pozostaje obecna i wpisuje się w narrację służącą nowemu przeznaczeniu. Ukażę to pokrótce na kilku przykładach.

Wśród budynków zaprojektowanych z założenia jako muzeum i to dla bardzo wyraźnie określonej kolekcji tematycznej szczególnie zainteresowanie budzą Muzeum Historii Żydów Polskich Polin w Warszawie oraz Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku. Oba uznano za wybitne osiągnięcia sztuki architektonicznej i to w skali międzynarodowej. W obu wypadkach zarówno ogólny styl budowli, kształt bryły, widok fasad, wewnętrzna konstrukcja budynku, jak i użyte materiały w sposób niezwykle trafny połączyły funkcje użytkowe ze znaczeniami odnoszącymi się do treści, dla prezentacji których muzea te powstały. Nie mniej znaczące jest usytuowanie każdego z nich. Muzeum Polin stanęło na terenie niegdyśiejszego getta warszawskiego, na Muranowie, na obszernym pustym placu, w bezpośrednim sąsiedztwie wzniesionego tuż po wojnie pomnika Bohaterów Getta Warszaw-

⁶ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.

skiego. Muzeum II Wojny Światowej wpisuje się w złożony układ współrzędnych, najpierw ujętych jakby z lotu ptaka. Odnosi się do wojny światowej, ale zostało usytuowane w Polsce, a więc w obszarze, który Timothy Snyder nazwał „skrwawionymi ziemiemi”, położonymi w Europie Środkowo-Wschodniej, pomiędzy dwiema zbrodniczymi totalitarnymi potęgami: niemiecką i sowiecką. Schodząc niżej z ptasiej perspektywy, widzimy, że Muzeum zostało zbudowane w mieście, w którym druga wojna światowa się rozpoczęła, w Gdańsku. Zaś w obszarze tego miasta Muzeum znajduje się w niewielkiej odległości (licząc w linii prostej) od Westerplatte, skąd padły pierwsze strzały z pancernika Schleswig-Holstein. Z drugiej strony muzeum bezpośrednio sąsiaduje z przedwojenną Poczta Polska, o którą toczono walki stanowią osobny, nader ważny epizod, utrwalony w symbolice pamięci zbiorowej, mający obszerną literaturę historyczną i uwieczniony w dziełach literackich i filmowych. Wybór działki, na której stanęło Muzeum, pozwolił jego twórcom jeszcze głębiej związać ten obiekt z przestrzenią miasta. Budowla nie tylko wiąże się z dwudziestowieczną tragedią największej wojny w dziejach ludzkości, ale została głęboko zakorzeniona w całości dziejów Gdańska. Badania archeologiczne poprzedzające budowę odsłoniły sięgającą średniowiecza przeszłość dzielnicy. Bieg jej głównej ulicy wyznaczył centralną oś muzealnego budynku. Usytuowanie Muzeum jednocześnie osadza je głęboko w przeszłości i wprowadza na trwałe w polski dzień dzisiejszy tego miasta, bowiem jego bryła wpisała się w widok, będący ikoną Gdańska. Mówię oczywiście o perspektywie oglądanej z mostu nad Motławą po przekroczeniu Zielonej Bramy. Charakterystyczny skośny ostrosłup widoczny jest nad Motławą obok gdańskiego Żurawia jako znak pamięci, pokonania kosztownej przeszłości i przestrogi na przyszłość. Już zaczął się wpisywać w symboliczne znaczenia miejskiej przestrzeni, jak na obrazie gdańskiego malarza Dariusza Boguckiego *Motława: od starego do nowego*, na którym po obu stronach Motławy stoją naprzeciw siebie po lewej Żuraw, a po prawej Muzeum, co jest sprzeczne z realnym usytuowaniem topograficznym obu budynków, stojących w pobliżu siebie na tym samym brzegu. Odształcenie rzeczywistej przestrzeni mocą wyobraźni malarza tworzy nowy, symboliczny sens nadbudowany nad stanem faktycznym.

Nie ma tu miejsca na omówienie niezwyklej, ogromnej wystawy stałej, latami budowanej przez zespół kierowany przez prof. Pawła Machcewicza. Wystawa jest osiągnięciem poznawczym, popularyzatorskim i edukacyjnym opartym na najnowszych badaniach naukowych, dotyczących dziejów drugiej wojny, jej przyczyn, przebiegu i skutków. Jest także – nie waham się użyć tego określenia – dziełem sztuki. Dziełem sztuki także pod względem organizacji przestrzeni, stworzonej dla eksponowania ponad półtora tysiąca obiektów.

tów, budujących historyczną narrację cechującą się niezwykłym bogactwem poznawczym, siłą ekspresji i przejmującym przesłaniem moralnym. Niestety niektóre z tych wartości wystawy zostały po zmianie dyrekcji w 2017 roku do pewnego stopnia zniekształcone ze względów politycznych, pod zarzutem jakoby wojna była w tym muzeum za bardzo światowa, a za mało polska, za mało militarna i bohaterska, a za bardzo ukazująca cierpienia ludności cywilnej.

Przykładami budynków o pierwotnie innym przeznaczeniu mogą być: Muzeum Katyńskie w Cytadeli Warszawskiej, Muzeum Emigracji w Gdyni i budynek wielkiej stajni przy pałacu w La Venaria Reale (na przedmieściach Turynu), w którym na przełomie lat 2011 i 2012 eksponowano wystawę czasową „Leonardo – il genio il mito”. W dwu pierwszych przypadkach wcześniejsze przeznaczenie budowli sprawiało, że ich przestrzeń była nasycona znaczeniami stanowiącymi jednocześnie wyzwanie i szansę dla ekspozycji muzealnej. Dla Muzeum Katyńskiego usytuowanie go w obiekcie o charakterze wojskowym stanowiło oczywistą szansę. Wyzwaniem było natomiast skonfrontowanie się z pierwotnym przeznaczeniem Cytadeli, jako znaku carskiej dominacji i przemocy. Upamiętnienie w tym miejscu ofiar zbrodni katyńskiej wpisało się w ważną tradycję martyrologiczną, a jednocześnie nabrało znaczenia odreagowania traumy komunistycznego zniewolenia, którego jednym z najboleśniejszych znaków było kłamstwo katyńskie.

Muzeum Emigracji powstało w odnowionym po 70 latach budynku niedysyjszego Dworca Morskiego, zbudowanego w dwudziestoleciu międzywojennym w sercu portu gdyńskiego. Dworzec był centrum ruchu pasażerskiego wówczas jednym z najnowocześniejszych i największych w Europie. Stąd odpływały polskie transatlantyki ze słynnym „Batorem” na czele. Miejsce to ma swoje znaczenie w biografii Gombrowicza, który stąd wyruszył w sierpniu 1939 roku na pokładzie „Chrobrego” w podróż do Argentyny. W wypadku Ewy Hoffman Dworzec Morski zostawił ślad nie tylko w biografii, ale i pisarstwie. Jej autobiograficzna książka *Zagubione w przekładzie* zaczyna się przejmującym wyznaniem:

Jest kwiecień 1959 roku. Stoję przy barierce na górnym pokładzie „Batorego” i czuję, że moje życie się kończy. Patrę na zgromadzony na nadbrzeżu tłum, jak zawsze obserwujący wyjście statku z Gdyni – tłum, który nagle i nieodwołalnie znalazł się po drugiej stronie. [...] Mam trzynaście lat, a my udajemy się na emigrację. Pojęcie to jest dla mnie tak miażdżąco nieodwołalne, jakby oznaczało koniec świata⁷.

⁷ E. Hoffman, *Zagubione w przekładzie*, przeł. M. Ronikier, Londyn 1995, s. 7.

Oczywiście wypłynięcie w świat z Dworca Morskiego wcale nie dla wszystkich oznaczało nieodwracalne udanie się na uchodźstwo. Przede wszystkim toczył się tu zwykły ruch pasażerski. Pod koniec lat 80. ubiegłego wieku ostatni polski transatlantyk zakończył swoją służbę i Dworzec Morski stracił rację bytu, dla której go stworzono. Uznanie go za zabytek architektury modernizmu, renowacja i utworzenie Muzeum Emigracji sprawiło, że nowa funkcja zaktualizowała pierwotną pamięć miejsca, przez które rzeczywiście przewinęły się rzesze emigrantów. Nadaje to szczególnie rodzaj wiarygodności muzealnej ekspozycji, która oczywiście nie ogranicza się do przeszłości Dworca, ale obejmuje zjawiska migracyjne od XIX wieku aż do lat po wejściu Polski do Unii Europejskiej.

Chcę jeszcze krótko wspomnieć o turyńskiej wystawie „Leonardo – il genio il mito”, ponieważ możliwe odniesienie do pamięci o pierwotnym przeznaczeniu przestrzeni prawdopodobnie nie zostało zamierzone przez twórców ekspozycji. Okazały budynek wielkiej stajni znajduje się w dawnej posiadłości dynastii Sabaudów w pewnym oddaleniu od pałacu, będącego już także obiektem muzealnym. Z punktu widzenia muzealników zaletą dawnej stajni, obok ogromnych rozmiarów, jest nie tylko to, że już nie ma w niej koni, ale i to, że jest całkowicie pusta, co pozwala na dużą swobodę w kreowaniu przestrzeni wystaw czasowych o najróżniejszym charakterze. Wystawa o Leonardzie skoncentrowana była w pierwszej części wokół jego autoportretu, rysowanego sangwiną, stanowiącego największy skarb narodowej biblioteki w Turynie. Geniusz renesansowego twórcy ukazany został również w postaci ogromnych modeli różnych urządzeń mechanicznych, zbudowanych według zachowanych projektów, włącznie z machiną latającą, zawieszoną nad głowami zwiedzających. Druga część wystawy była poświęcona mitowi Leonarda kształtującego się przede wszystkim w materii najróżniejszych trawestacji jego najsławniejszych dzieł malarskich to jest *Giocondy* i *Ostatniej Wieczery*, zwłaszcza w wieku XX, gdzie na przykład Jezus i apostołowie są bezdomnymi, dzielącymi chleb przy ubogim stole z nagich desek. Sam fresk Leonarda, dzięki komputerowo wykonanej kopii, znakomitej kolorystycznie, eksponowano w naturalnych rozmiarach i na wysokości takiej jak w mediolańskim refektarzu przy bazylice Santa Maria delle Grazie, dzięki czemu złudzenie obecności oryginału było pełne. Przestrzeń wystawy była tak zaaranżowana, że zwiedzający stawali wprost przed freskiem dopiero po przejściu całej ekspozycji, w pełnym zaskoczeniu. Dopiero wtedy mogło się pojawić błyskawiczne skojarzenie, że ta scena, rozgrywająca się w przeddzień ukrzyżowania, na tej wystawie ma miejsce w stajni. Nieoczekiwanie spostrzegamy, że Ostatnia Wieczera jest spożywana nie w wieczerniku, a w stajence. Stykają się ze sobą początek i koniec

obecnej w domyśle narracji o życiu Jezusa, stajenka betlejemka i jutrzejsza perspektywa Golgoty.

Sztuka barokowa ze swoim umiłowaniem kontrastu i paradoksu zna dobrze to skojarzenie, obecne na przykład w obrazach przedstawiających Dzieciątka leżące nie w żłóbku, a na krzyżu, albo bawiące się insygniami Męki. W turyńskiej wystawie nie było odniesień do sztuki barokowej, aczkolwiek sam budynek z tej epoki pochodzi. Skojarzenie ze stajenką betlejemką jako popularnym toposem sztuki sakralnej tkwiło wyłącznie jako potencja w pamięci zwiedzających o pierwotnym przeznaczeniu przestrzeni wystawy, ulokowanej w niegdysiejszej stajni. Ślad tego przeznaczenia pozostał już tylko w nazwie budynku stajni, po włosku scuderie. (Jego pełna nazwa Scuderie Juvariane pochodzi od nazwiska architekta Juvarra, projektanta całego kompleksu posiadłości Sabaudów w La Venaria Reale). Niegdysiejsza stajnia posiada rozmiary tak monumentalne, że przypomina raczej nawę kościelną o bardzo wysokim, półkoliście sklepionym barokowym stropie i wydłużonym kształcie, niż pomieszczenie zbudowane dla koni, nawet jeśli to były konie ze stadniny królewskiej. Kopia fresku Leonarda, dzięki umieszczeniu na ścianie zamykającej nawę, sytuje się w miejscu, gdzie w kościele znajduje się ołtarz. Budynek przekształcony współcześnie w obiekt muzealny, przeznaczony do eksponowania wystaw, stał się w ten sposób świątynią sztuki.

Bibliografia

- Certeau de Michel (2008), *Wynaleźć codzienność: Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Filostrat Starszy (2004), *Obrazy*, przełożył, wstępem, komentarzem i przypisami opatrzył R. Popowski, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Hoffman Eva (1995), *Zagubione w przekładzie*, przeł. M. Ronikier, Londyn: Aneks.
- Pomian Krzysztof (2012), *Zbieracze i osobliwości: Paryż – Wenecja XVI – XVII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Popowski Remigiusz (2004), *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece*, w: Filostrat Starszy, *Obrazy*, przełożył, wstępem, komentarzem i przypisami opatrzył R. Popowski, Warszawa: Prószyński i S-ka, 2004.
- Stoichita Victor (2011), *Ustanowienie obrazu. Malarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.

Categories of Poetics in Reading Museum Space

Abstract

The article seeks to address the question of functionality of poetics in understanding the organization of cultural space such as a museum or art gallery. The author asserts that reading museum space can correspond with reading a continuous narrative which includes all art collection, or that it can be read as anthology of individual and varied pieces of art. The comprehension of a museum should also involve the understanding of its contextual elements such as the symbolism of its architectural design or location. The author analyzes two situations: when the building is designed to function as a museum and when the museum building has been adapted for this purpose. This latter function may pose a challenge as in this case its past will remain present and will interfere with the new narrative.

Keywords: museum space, continuous narrative, anthology, collection, architectural symbolism