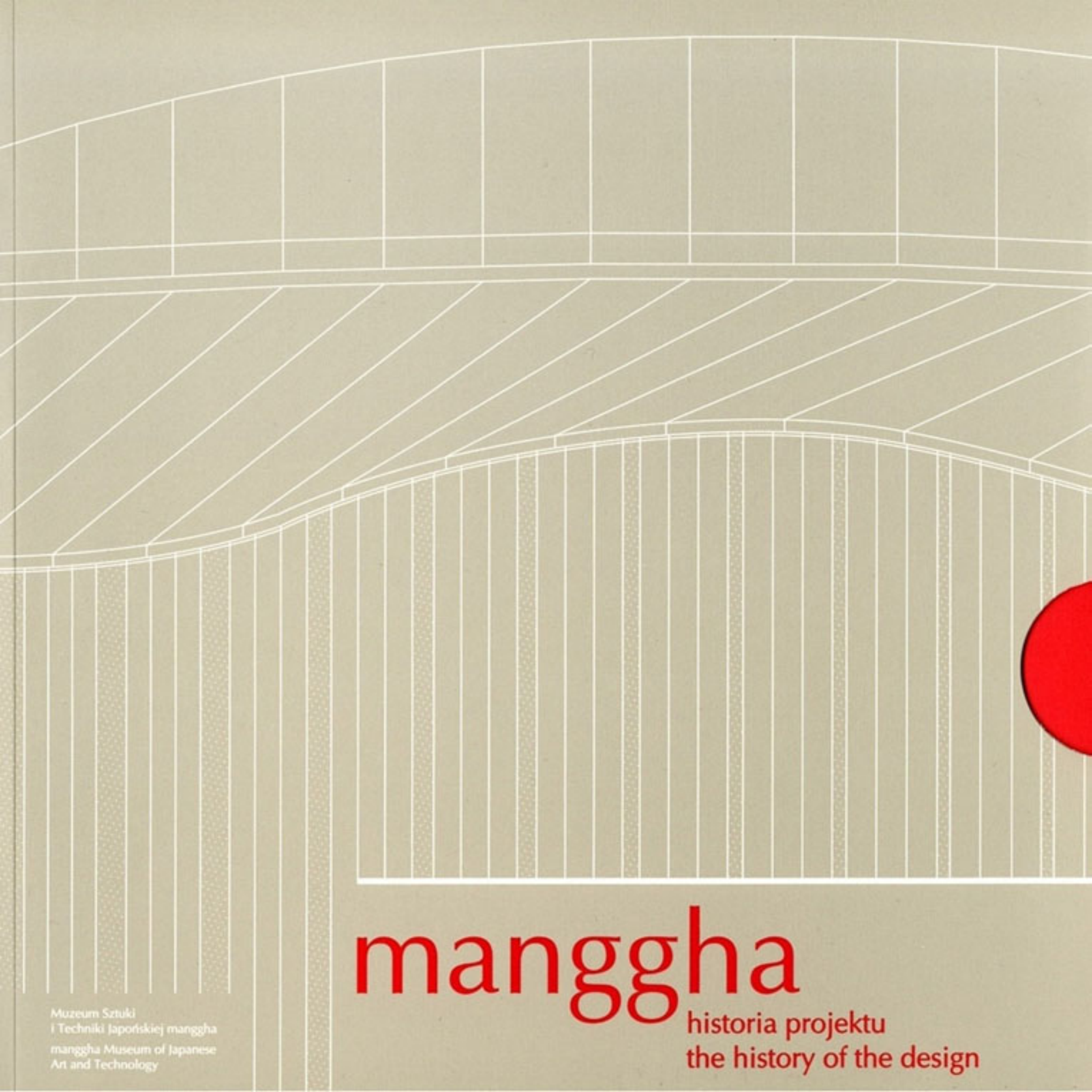
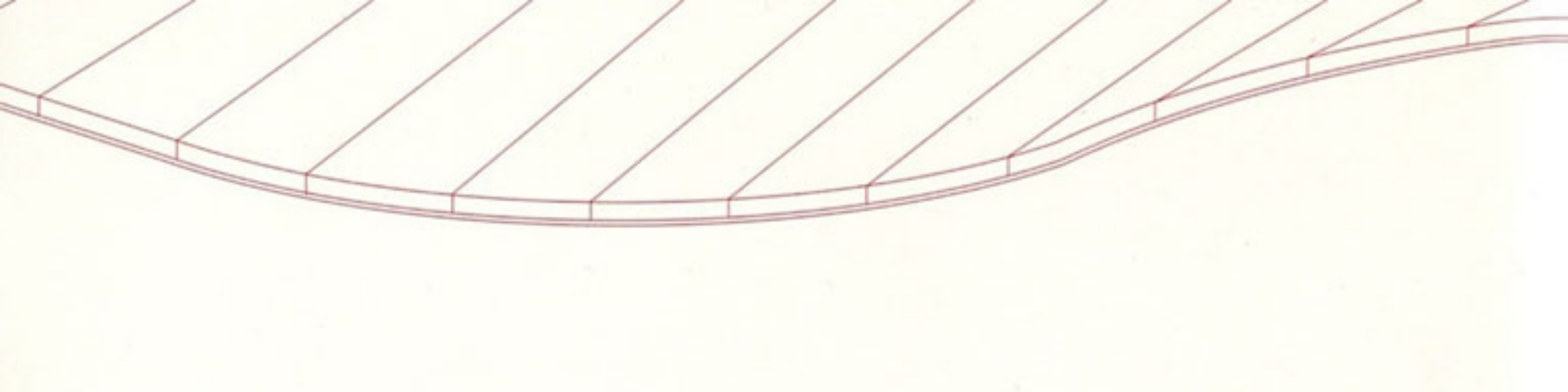




Muzeum Sztuki
i Techniki Japońskiej manggha
manggha Museum of Japanese
Art and Technology

manggha

historia projektu
the history of the design



manggha

historia projektu / the history of the design

koncepcja / concept: Bogna Dziechciaruk-Maj, Katarzyna Nowak, Marta A. Urbańska

redakcja / edited by: Marta A. Urbańska

tłumaczenia (polski/angielski – angielski/polski) / polish/english and english/polish translation: Marta A. Urbańska

korekta / proofreading: Anastazja Oleśkiewicz

korekta angielska / english proofreading: Nicholas Hodge

projekt graficzny, DTP / design, DTP: Rafał Sosin

fotografie / photographs:

archiwum muzeum manggha / manggha museum archive – ss./pp.: 23, 46

archiwum biura Ingarden & Ewý / archive of the office Ingarden & Ewý – ss./pp.: 11–13, 20, 25, 28, 30–31

Krzysztof Ingarden – ss./pp.: 14, 18, 21, 34, 42, 45, 47–49, 52–55

Rafał Sosin – ss./pp.: 2, 8, 22, 32–33, 37–39, 41, 51, 72

opracowanie i przygotowanie fotografii do druku / preparation of photographs for print: Rafał Sosin

w publikacji wykorzystano szkice Araty Isozaki z wystawy „manggha – historia projektu” / sketches by Arata Isozaki that were used in this publication come from the exhibition “manggha – the history of the design”

reprodukcje szkiców Araty Isozaki / reproductions of sketches by Arata Isozaki: Krzysztof Ingarden

druk / printed by: Drukarnia Leyko, Kraków

ISBN 978-83-62096-02-2

© wydawca / publisher

muzeum sztuki i techniki japońskiej manggha

manggha museum of japanese art and technology

ul. M. Konopnickiej 26, 30-302 Kraków

tel. +48 (12) 267 27 03, (12) 267 37 53

fax. +48 (12) 267 40 79

muzeum@manggha.krakow.pl

www.manggha.krakow.pl

muzeum manggha – *form follows poetry*

Krzysztof Ingarden

Historia projektu

W listopadzie 1994 roku otwarto w Krakowie Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej manggha (obecnie Muzeum manggha), pierwszy i prekursorski obiekt o funkcji muzealno-kulturalnej w Polsce zbudowany po przemianach roku 1989. Realizacja tego projektu była wynikiem niezwykle łańcucha artystycznych inspiracji, którego początki przypadają na drugą połowę XIX wieku, kiedy to Feliks Jasieński¹, polski kolekcjoner sztuki, zafascynował się sztuką japońską podczas swych francuskich podróży. Fascynacja ta doprowadziła do powstania sporej i cennej kolekcji, na jaką składają się głównie drzeworyty, militaria i *netsuke*. Z początkiem wieku Jasieński przywiózł ją do Krakowa. Sztuka japońska odkryta i propagowana tu przez niego posiadała siłę i świeżość oddziaływania, która zachwyciła krakowskie środowisko artystów Akademii. Wpływ, jaki wywarła na ich malarstwo, zyskał miano nurtu „japonizmu” w sztuce polskiej secesji. W latach dwudziestych XX wieku kolekcję Jasieńskiego otrzymało w darze Muzeum Narodowe – i tam przez wiele lat przechowywana była w magazynach,

¹ Feliks Jasieński, znany jako „Manggha”, 1861–1929

manggha museum – *“form follows poetry”*

Krzysztof Ingarden

The history of the design

The manggha Centre of Japanese Art and Technology (now the manggha Museum) was opened in November 1994, and it was a precursor of other structures that connected museum and cultural functions following the transformation of the year 1989. The completion of this project was the result of a long and unusual chain of artistic inspirations. The beginnings of this chain reach back to the second half of the 19th century, when Feliks Jasieński¹, a Polish art collector, became fascinated by Japanese art during his voyages to France. This fascination led to the creation of a large and valuable collection, which mainly consists of woodcuts, militaria and *netsuke*. Jasieński then brought it to Cracow at the turn of the century. The Japanese art, which he discovered and propagated here, had both great power of influence and freshness, and the Cracovian artists from the circle of the Academy of Fine Arts became truly enchanted. The influence which this Japanese art exerted upon their paintings acquired the name of “Japonisme” in Polish Art Nouveau [Polish *Secesja*, called such due to the fact

¹ Feliks Jasieński, known as “Manggha”, 1861–1929

z rzadka tylko będąc eksponowaną. Niewiele brakowało, aby łańcuch inspiracji, jakie niosła za sobą, został przerwany z prozaicznego powodu – braku odpowiednich dla niej przestrzeni wystawowych. W roku 1944, w okupowanym Krakowie, część kolekcji wystawiona została przez Niemców w Sukiennicach i wówczas ujrzał ją dziewiętnastoletni Andrzej Wajda. Widzenie świata, jakie niosła z sobą, przemówiło do młodego artysty z niezwykłą siłą, otwierając przed nim nowy świat estetyki. Po latach, w roku 1987, odbierając w Japonii Nagrodę Kyoto Fundacji Inamori przyznaną reżyserowi w uznaniu jego twórczości filmowej i teatralnej, wspominał on tamtą wystawę: „Tyle jasności, światła, ładu i poczucia harmonii nie widziałem nigdy przedtem – było to moje pierwsze spotkanie z prawdziwą sztuką. Najsilniejsze w naszym życiu są uczucia i zachwyty doznawane w młodości. Dlatego właśnie odbierając [...] Nagrodę Kyoto wracam do tych szczęśliwych chwil i chciałbym, aby i inni byli tak szczęśliwi, jak ja byłem wówczas, oglądając po raz pierwszy arcydzieła dawnej sztuki japońskiej”.

Andrzej Wajda wraz z żoną Krystyną Zachwatowicz postanowili przeznaczyć nagrodę Kyoto Prize na założenie fundacji, której celem stałoby się zbudowanie w Krakowie obiektu z przestrzenią ekspozycyjną dedykowaną kolekcji Feliksa Jasieńskiego i prezentacjom współczesnej kultury japońskiej. W inicjatywę tę włączyły się władze miasta i województwa krakowskiego, przekazując fundacji działkę w centrum miasta. Finansowo pomógł także rząd Japonii, przy wsparciu rządu polskiego. W Japonii poparły inicjatywę dziesiątki tysięcy ofiarodawców podczas kwesty prowadzonej przez Etsuko Takano i Iwanami Hall oraz Związek Zawodowy Kolei Wschodnio-Japońskich, który przekazał Fundacji ok. miliona dolarów. Radą i wielką życzliwością zaś wsparła projekt Ambasada Japonii w Polsce z ambasadorem Nagao Hyodo na czele.

that Cracow artists were members of the Viennese *Sezession* itself]. In the 1920s the collection was donated to the National Museum – and it was stored there for many years, although only exhibited very rarely. The chain of inspirations, which was sparked by the collection, came close to being broken for a prosaic reason – for the lack of adequate exhibition space. In the year 1944, in German-occupied Cracow, a part of the collection was exhibited by the invaders at the Cloth Hall, and Mr Andrzej Wajda, then 19 years old, saw it. The way of seeing the world which was revealed by this collection, struck him with an unusual force, and opened an entirely new world of aesthetics to the young man. After many years, in 1987, while receiving the Kyoto Prize of the Inamori Foundation, which was awarded to him for his cinematic and theatrical oeuvre, the director recollected that exhibition: “I never saw so much brightness, light, and sense of harmony before – it was my first encounter with true art. The emotions and enchantments which we feel in our youth are the strongest in our lives. That is why now, receiving the [...] Kyoto Prize, I am returning to those happy moments and I would like others to be as happy as I was then – looking for the first time at those masterpieces of old Japanese art”.

Mr Andrzej Wajda and his wife, Mrs Krystyna Zachwatowicz, decided to assign the Kyoto Prize to a foundation which would aim at the construction of a building with an exhibition space dedicated to the collection of Feliks Jasieński, and to presentations of contemporary Japanese culture in Cracow. The authorities of the city of Cracow and of the Cracow voivodship joined the initiative, thus donating to the foundation a building plot in the city centre. The government of Japan assisted the enterprise financially, with the support of the government of Poland. In Japan itself the

Dwa odniesienia kulturowe

Teren, na którym powstało Centrum manggha, znajduje się przy zakolu rzeki Wisły, naprzeciwko wawelskiego wzgórza. Trudno o bardziej wyrazisty i znaczący kulturowo kontekst. Architekt miał więc do rozwiązania ciekawy i trudny zarazem problem – zadaniem jego stało się zdefiniowanie formy budowli, której zewnątrz wchodzi w relację z architekturą Wawelu i panoramą starego miasta, wewnątrz zaś kreuje odpowiedni klimat do ekspozycji historycznej sztuki japońskiej. Rozwiązaniem stała się falująca forma organiczna, względnie neutralna, pozbawiona bezpośrednich ikonicznych konotacji kulturowych, a zarazem znajdująca pośrednie odniesienia symboliczne i materiałowe do tradycji obu kultur: japońskiej i polskiej.

Forma ta stała się sama wyrazistym znakiem – platformą niosącą pozostałe kulturowe odniesienia, chociaż Arata Isozaki uznał, iż żadna z kultur nie powinna zostać przesadnie wyeksponowana. Pragnął on, aby projektem przekroczyć można było granice kultur – „tak jak kolekcja Jasieńskiego przekroczyła ramy sztuki japońskiej – tak ten budynek również wyszedł poza ramy japońskości i zapaści korzenie w polskiej ziemi”². Stąd też samo miejsce (*topos*) stało się jedną z inspiracji dla kształtu budynku. Budowla znajdująca się w miejscu tak widocznym z tarasu wzgórza wawelskiego została wkomponowana w meandry Wisły, by nie zakłócić trwającego od dawien dawna *genius loci*. Kilka sfalowanych linii przepływającej obok rzeki utworzyło geometrię linii konstrukcji dachu – jak pisał Isozaki, tuż po otwarciu, w katalogu Centrum manggha³. Załamujące się krzywizny fal stanowiły jednocześnie

initiative was supported by tens of thousands of donors during the fundraising which was led by Ms Etsuko Takano and the Iwanami Hall, as well as the Trade Union of Eastern Japan's Railways. The latter donated circa one million dollars to the Foundation Kraków-Kyoto. The Embassy of Japan in Poland, headed by Ambassador Nagao Hyodo, supported the project with sound advice and great benevolence.

Two cultural references

The site where the manggha Centre was built is located at the bend of the River Vistula, opposite the Wawel Hill. There is hardly a context that is more expressive and culturally meaningful. Thus the architect, Arata Isozaki, had to find a solution for the problem which was both interesting and difficult. His task was to define the form of a building, whose external shell would relate to the



Widok Centrum manggha od strony północno-zachodniej / view of the manggha Centre from the north-west, 1997

² Arata Isozaki, wstęp do katalogu manggha, Fundacja Kyoto-Kraków, 30.11.1994

³ Ibidem.



Katsushika Hokusai, *Wielka fala w Kanagawa / Great Wave off Kanagawa*, 1832

dalekie odniesienie japońskie – do słynnego drzeworytu Hokusai z serii „36 Widoków Fuji”, prezentowanego w kolekcji Jasieńskiego, przedstawiającego rybaków w niewielkiej łodzi unoszonej przez ogromną, dominującą nad nimi falę.

To motyw FALI stał się dla projektu kadłubem-osnową i główną formą posiadającą podwójną referencję: do motywów japońskich na poziomie znaku ikonicznego i do lokalnego kontekstu topograficznego na poziomie znaku typu „indeks” (bulwar rzeki współdefiniuje kształt rzutu budynku), a zarazem jako „mimesis” (twórczego naśladownictwa) meandrującej pod Wawelem Wisły.

Droga do wejścia. Labirynt i perspektywa

W kompozycji funkcjonalnej budynku odczytać można wyraźny scenariusz, który prowadzi wchodzących widzów do środka i poddaje ich działaniu kolejnych zmiennych scenografii – tworzących

architekturę of the Royal Castle at Wawel and the panorama of the Old Town, whereby the interior would create an atmosphere that would be adequate for the exposition of historic Japanese art. The solution was the wave-like, undulating organic form, which was relatively neutral, devoid of direct, iconic cultural connotations, and yet a form that finds an indirect symbolic and material reference to the traditions of both cultures: Japanese and Polish.

The form itself became an expressive sign – a platform bearing the cultural references, even though Arata Isozaki decided that none of the cultures should be excessively exposed. He wished that the design would transgress the borders of both cultures – “just as the Jasieński collection transgressed the frame of Japanese art – this building steps beyond the frame of Japan-ness and becomes rooted in the Polish soil”². Thus the very place (*topos*) became one of the inspirations for the shape of the building. The edifice, which is situated in a place that is very visible from the terrace of the Wawel Hill, was composed in such a manner that it fitted into the meander of the Vistula River, in order not to disturb the *genius loci* which has endured for so many centuries. A few wave-like lines of the river, which flows nearby, created the geometry of the lines of the roof structure – as Mr Isozaki wrote in the text that was published just after the opening of the manggha Centre³. The breaking curves of the waves create, simultaneously, a remote Japanese reference – to the famed woodcut by Hokusai, from the series of “36 views of Mount Fuji”, which is presented in the Jasieński collection, and which shows fishermen in a small boat that is borne by a great wave that dominates them.

² Arata Isozaki, introduction to the „manggha” catalogue, Fundacja Kyoto-Kraków, 30.11.1994; translated from the Polish version.

³ Ibidem.

drogę wejścia. Droga ta ma swój początek, rozwinięcie i kulminację, jak w klasycznej tragedii greckiej. Wejście główne do budynku znajduje się od strony ulicy Konopnickiej. Jest to ruchliwy i hałaśliwy trakt komunikacyjny Krakowa – sąsiedztwo dla obiektu muzealnego niepożądane i uciążliwe. Hałas stwarzał poważne zagrożenie dla kontemplacyjnego nastroju sal wystawowych. Budynek został tak ukształtowany, aby sam stał się ekranem akustycznym. Funkcję tę spełniają dwa pasy murów kamiennych wzdłuż ulicy – tworzące namiastkę warowni broniącej wnętrza przed zgiełkiem miasta. Mur pierwszy, zewnętrzny o wysokości 150–120 cm, kieruje gości wzdłuż ulicy w stronę wejścia, mur drugi – falujący mur budynku, ciężki i pozbawiony okien, oddalający się od ulicy w miejscu, w którym szerokie schody wznoszą się ku wykrojonej w murze bramie. Pomiedzy tymi murami, w obniżeniu w rodzaju fosy, zapewniającym względną ciszę, zaprojektowano basen z wodą i niewielki ogród. Droga wejścia zaś wiedzie gości poprzez dwie linie murów i w poprzek fosy. Jej ukształtowanie nawiązuje do zasad kompozycyjnych charakterystycznych dla architektury japońskich rezydencji samurajskich, pałaców czy też warowni obronnych.

Droga do wejścia głównego nie jest od początku widoczna w całości, ani też wytyczona w sposób z góry oczywisty dla wchodzącego. Brak w niej monumentalności, osiowości, symetrii. Podzielona jest na krótkie, załamane odcinki, których przejście odkrywa przed widzami coraz to nową perspektywę i nowe zaskakujące elementy u jej zbiegu. Pierwszy odcinek drogi – chodnik wzdłuż ulicy przed murem ogrodu „fosa”, jest początkiem scenariusza – zaprasza do przejścia wzdłuż muru dalej, nie ukazując widzowi jeszcze celu, jakim są drzwi wejściowe budynku. Zza zewnętrznego muru widać jedynie wstęgę kamiennej elewacji wejściowej, a w zasadzie

It is indeed the motif of the WAVE that became a structural hull, a system of coordinates, and the main form that possesses a double reference: to Japanese motifs – at the level of an iconic sign, and to the local topographic context at the level of the sign of an “index”-type (the boulevard of the river co-defines the shape of the building’s plan), while at the same time it acts as a mimesis of the River Vistula that is meandering near Wawel.

Way to the entrance. The labyrinth and the perspective

The functional composition of the building has a legible narration that leads the spectators inside and which subjects them to the workings of the consecutive, changing settings, which create the way to the entrance. This way has its beginning, progress and culmination, as is the case in Ancient Greek tragedy. The main entrance to the building is situated at the side of Konopnickiej Street. It is a busy and noisy thoroughfare – such a neighbourhood



Widok Centrum manggha od ul. Konopnickiej / Situation of the manggha Centre at Konopnickiej Street, 1997



Widok na sadzawkę i mur przed wejściem do Muzeum manggha / view on the pool and the walls on the way to the entrance of the manggha museum, 1997

tylko jej górną część, sam zaś mur zewnętrznym łagodnym łukiem ukierunkowuje ruch wzdłuż budynku i prowadzi wzrok ku drzewu rosnącemu na wewnętrznym dziedzińcu, z boku osi głównego wejścia. Poziom chodnik podnosi się łagodnie i pozwala widzowi dostrzec po prawej stronie wyłaniający się za murem basen, w którym umieszczona jest falująca na wietrze delikatna forma stalowych cięciw rzeźby autorstwa Aiko Miyawaki. Tłem tego widoku jest zielona płaszczyzna ogrodu.

Po dojściu do drzewa, zamykającego perspektywę chodnika, z prawej strony odsłania się nowa perspektywa na szerokie schody wiodące do głównego wejścia. Tu należy skrócić o 90 stopni w prawo i iść w kierunku ciemnego otworu w ścianie, stanowiącego już bramę do wnętrza.

is indeed undesirable and bothersome for a museum. The noise posed a serious threat to the contemplative mood of the exhibition halls. The building was shaped in such a way as to become a noise screen in itself. Two bands of stone walls along the street perform this function – and they create the substitute of a fortress defending the interior from the hubbub of the city. The first, external wall that is 120–150 cm high, directs the visitors along the street towards the entrance – while the other wall is heavy and devoid of windows. It distances itself from the street in the very place where the broad stairs rise towards the gate that is cut into the wall. Between these two walls, in a lowered place that is reminiscent of a kind of moat, and providing relative silence, a pool and a small garden were designed. The way to the entrance itself leads guests through the two lines of the walls and across the moat. Its shape ties in with the compositional principles that are characteristic of Japanese samurai residences, palaces or fortresses.

The way to the main entrance is neither visible in its entirety from the start, nor it is marked out in a manner that is clear to the one who enters. It lacks monumentality, axuality and symmetry. It is divided into short, broken sections, which reveal – to the visitor – a changing perspective and new, unexpected and surprising elements at its vanishing point. The first section of the way – the pavement along the street in front of the wall of the garden of the moat, is the beginning of the narration – invites one to walk further along the wall, not revealing yet the goal that is constituted by the building's entrance door. From behind the external wall one sees only the band of the stone entrance elevation, and more precisely, only its upper part, while the external wall itself directs the movement along the building, thus following a subtly curving arch, leading the gaze towards the tree that grows in the internal courtyard, at the side of

Kompozycja bryły. Asymetria i porządek

Wejście do budynku wycięte jest w kamiennej ścianie na szerokość schodów, w górę zaś aż po linię dachu. Pośrodku otworu umieszczony jest słup, który podtrzymuje opadający w tym miejscu koszowo dach. Taka kompozycja bramy wejściowej, ze słupem i koszem dachu na osi symetrii wejścia, bulwersuje architektów patrzących na obiekt przez pryzmat zachodnich, klasycznych reguł kompozycji architektonicznej. Jest ona wynikiem logiki kompozycyjnej, która nie ogranicza się jedynie do kompozycji portalu wejściowego, lecz do asymetrycznej kompozycji całości falującego dachu. Bruno Taut⁴, niemiecki architekt okresu modernizmu i miłośnik architektury japońskiej, dostrzegał asymetrię jako jej typową i istotną cechę.

Kompozycja dachu składa się z trzech płaszczyzn – zbliżonych do paraboloid hiperbolicznych, przykrywających trzy trakty konstrukcyjne wzdłuż obiektu. Tworzącymi tych płaszczyzn wstęg są sinusoidy, przy czym każda z nich ma zróżnicowaną amplitudę i długość. Ta zmienność rytmu nadaje bryle bardzo naturalny, organiczny charakter, upodabniający ją do swobodnego układu zatrzymanych w kadrze fal. Fale dachu wyglądają tak, jakby szczyty jednych fal mijały się nieregularnie z dolinami innych. Jednakże dostrzec można, iż ta swobodna kompozycja posiada jeden element porządkujący: wszystkie płaszczyzny fal uchwycone są i spięte w jednym miejscu – wzdłuż osi wejścia. Podkreślona od frontu słupem, porządkuje ona w jednej chwili całą rozedrganą geometrię fal i spina wszystkie sinusoidy tworzących w ich maksimach lub minimach. Wyznacza w ten

the main entrance axis. The level of the pavement rises slightly, thus allowing the spectator to see the pool that emerges on the right, from behind the wall. In the pool there is a swaying, delicate form of steel strings – the sculpture by Aiko Miyawaki. The green plane of the garden provides the background for this view.

Having reached the tree that closes the perspective of the pavement, one sees the new perspective revealed – towards the broad flight of stairs leading to the main entrance. Here one should turn 90 degrees to the right and walk towards the dark aperture in the wall, that is to the actual gate to the interior and the panoramic view behind it.

Composition of the solid. Asymmetry and order

The entrance to the building is cut in the stone wall and its width equals that of the stairs, while its top reaches the line of the roof. In the middle of the aperture there is a column which



Wejście do Muzeum manggha / entrance to the manggha Museum, 1997

⁴ Bruno Taut, 1880–1938, odwiedził Japonię w 1933 r.



Konstrukcja dachu Centrum manggha w trakcie realizacji / Roof structure of the manggha Centre under construction, 1994

sposób szczególny punkt w budynku, punkt, w którym można wejść pod fale dachu i przejść pod nimi dalej w kierunku wyznaczonym przez ową oś, mając nad głową uporządkowaną sekwencję fal.

Oś porządkująca wejście i układ fal dachu prowadzi widza dalej w głąb wnętrza – na jego drugą stronę, która pozostaje w pełnym i celowym kontraście do ciężkiej kamiennej elewacji wejścia. Jest bowiem całkowicie otwarta i przeszklona, ukazuje panoramiczny widok na wstęgę Wisły i jej przeciwny brzeg z Wawelem po lewej i kościołem Na Skałce po prawej stronie. Wielkie panoramiczne okno z hallu wejściowego i kawiarni komponuje swymi ramami widok na przeciwny brzeg. Widok ten staje się więc także niejako pożyczonym elementem kompozycji (*shakkei*), charakterystycznym dla tradycyjnej architektury japońskiej. Jest on kulminacją i nagrodą dla widza po przebyciu drogi wejściowej. Odkrywa zarazem przybywa-

supports the roof that has an inclined valley in this place. Such a composition of the entrance gate, with a column and a roof valley at the axis of symmetry of the entrance, upsets architects who look at the building through the eyes of Western, Classical rules of architectural composition. However, it is a result of a compositional logic which is not limited only to the composition of the entrance portal, but extends to the asymmetrical composition of the entire wave-like roof. Bruno Taut⁴, a German modernist architect, and an aficionado of Japanese architecture, saw asymmetry as a typical and important feature of this architecture.

The composition of the roof consists of three planes – which are approximations of hyperbolic paraboloids and which cover the three structural tracts along the longitudinal section of the building. The slant heights of these planes, or bands, are sinusoids, whereby each of them has a diverse amplitude and length. This changing of rhythm endows the architectural mass with a very natural, organic character, that makes it similar to a free arrangement of waves which have been frozen in a frame. However, it may be observed that this free composition has one ordering element – all the planes of waves are caught and pinpointed in one place – along the axis of the entrance. This axis, accentuated by a column, orders all the oscillating geometry of waves at once – and pinpoints all the sinusoids of slant heights in their extreme points. Thus it marks out the special point in the building – it is the point where one may enter under the waves of the roof, and walk under them further in the direction marked out by the axis. Above one's head there is an ordered sequence of waves.

* Bruno Taut, 1880–1938, visited Japan in 1933.



Café manggha, 2009

jącemu historyczny kontekst, w jakim umieszczone są zbiory sztuki japońskiej. Pozwala zatrzymać się na chwilę, potrzebną na przejście ze świata ulicznego zgiełku w świat percepcji sztuki i refleksji.

Układ funkcjonalny

Poszczególne funkcje w budynku rozmieszczone są na dwóch kondygnacjach. Na górnym poziomie zlokalizowane są funkcje związane z przestrzenią wystawową, a więc hall z kawiarnią, zapleczem kuchennym i sklepem muzealnym, zespołem toalet, szatnią i recepcją. Sala wystawowa podzielona jest za pomocą ścian z gablotami na część zewnętrzną, przeznaczoną do wystaw stałych historycznej sztuki japońskiej, i część wewnętrzną – do wystaw zmiennych. W obu tych częściach zastosowano inny rodzaj oświetlenia, właściwy dla charakteru.

The axis that orders the entrance and the arrangement of roof waves leads the spectator further inside – to the other side of the interior, which remains in stark and purposefully conceived contrast to the heavy, stone entrance elevation. It is, namely, fully opened and glazed, thus showing the panoramic view onto the flowing band of the River Vistula and its opposite bank – with the Wawel Castle to the left and the Church On the Rock to the right. The great panoramic window of the entrance hall and the cafeteria provide the compositional frame for the adjacent bank of the river. This view then also becomes a borrowed element of the composition (*shakkei*), which is characteristic of traditional Japanese architecture. It allows us to stop for a moment, and this is necessary when passing from the world of the noisy street to the world of the perception of art and to that of reflection.

Functional layout

Several functions of the building are created on its two floors. At the upper level, there are functions that are linked to the exhibition space – that is the hall with the cafeteria, its serving spaces and the museum shop, lavatories, cloakroom and reception. The exhibition hall is divided – by means of walls with vitrines – into the external part that is devoted to permanent expositions of historic Japanese art, and into the internal one, for temporary exhibitions. In both parts different lighting was used, due to the character of the exhibitions.

The lower floor houses administrative offices, storage spaces for the collections, rooms for the preparation of exhibitions,

Na kondygnacji dolnej zlokalizowane są biura administracji, magazyny zbiorów, pomieszczenia przygotowania wystaw, maszynownia i sala wielofunkcyjna z własnym foyer, garderobami dla artystów i niezależnym wejściem. Widownia sali (o pojemności około 200 miejsc) umożliwia wielowariantowe aranżacje przestrzeni – od tradycyjnego ustawienia z regulowaną wielkością sceny frontальной, poprzez układ ze sceną centralną, do układu ze sceną boczną i wybiegiem do pokazów mody. Odpowiada to szerokiemu repertuariowi programowemu realizowanemu w sali przez Muzeum manggha, jak koncerty kameralne, jazzowe, konferencje, odczyty, pokazy sztuk walki, projekcje filmowe, okazjonalne pokazy mody, małe formy teatralne i bankiety. Przestrzenie kondygnacji górnej i dolnej mogą być wykorzystywane jednocześnie, lub też oddzielnie. W tym wypadku klatka schodowa łącząca foyer górne i dolne zostaje wymknięta.



Sala wielofunkcyjna / Multipurpose Hall, 1997



Hall Centrum manggha w trakcie realizacji / Hall under construction, 1994

a machinery room and the multipurpose hall along with its own foyer, cloakrooms for the artists and an independent entrance. The auditorium (ca 200 seats) allows for various arrangements of space – from the traditional layout with the regulated format of the front stage, through a layout with the central stage, to one with the side stage and a catwalk for fashion shows. This is in keeping with the broad repertoire of events in the manggha Museum, such as: chamber music concerts, jazz concerts, conferences, lectures, shows of martial arts, film screenings, occasional fashion shows, small theatre productions or receptions. The spaces of the upper and lower floor may be used simultaneously, or separately. In the latter case the staircase connecting the upper and lower foyer is closed.

The tea pavilion was designed separately from the main building. Its plan is based on a square of 6 × 6 m, and it consists of the *tatami* room, the verandah with the view onto a small gravel garden and

Oddzielnie od głównego budynku zaprojektowany został pawilon herbaciany na rzucie kwadratu o wymiarach 6×6 metrów z pokojem *tatami* i werandą z widokiem na niewielki ogród żwirowy i Wawel w tle. Pawilon użytkowany jest przez szkołę *Urasenke*, która prowadzi naukę ceremonii parzenia herbaty i organizuje pokazy kilka razy do roku.



Pawilon herbaciany / Tea pavilion, 2000

the Wawel Hill in the background. The pavilion is used by the *Urasenke* school which leads courses relating to the tea ceremony and organises quite a few yearly shows.

Interior. Spaces of half-darkness

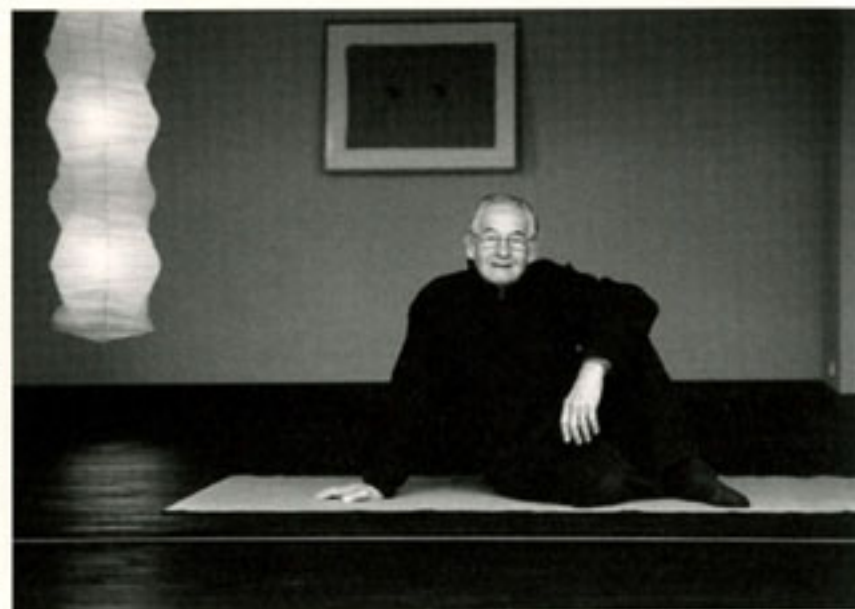
The finishing of the interiors is a consequent complementation of the aforementioned narrative and it stresses the bi-cultural dimension of the entire structure. In the entrance hall one may observe that the internal section of the building – consisting of a sequence of huge gates – has a hybrid character: utterly un-Japanese in terms of the finishing materials and yet Japanese in terms of their composition. The gates, which – in perspective – are arranged like the foreshortening couloirs, one behind the other, on the way from the entrance foyer to the exhibition hall, remind one of the rhythm of the *tori* gates that stand on the way to the entrance of some Japanese temples. However, in this building, the gates are clad with brick, a material that is completely alien to Japanese tradition. May such a material be a proper background for the exposition of Japanese art? The use of brick here aims at the transference of the external context of the site into the interior of the exhibition hall. It is intended to carry the information: that the Jasieński collection is exhibited in the vicinity of the walls of Wawel – which are built of brick themselves and moreover, are visible from the entrance hall. The use of brick is intended as a signal that the building of the manggha Centre (now the manggha Museum) is a part of the culture of the given site near Wawel.

At the same time the remaining elements of the interior – the dark roof timberwork (in a shade of deep, morass green), the dark grey ceiling between the beams and the black parquet of the floor –

Wnętrze. Przestrzeń półmroku

Wykończenie wnętrz jest konsekwentnym uzupełnieniem dotychczasowego scenariusza i podkreśla dwukulturowy wymiar obiektu. W hallu wejściowym zauważyć można, że środkowy trakt budynku, złożony z szeregu wielkich bram, ma dwoisty charakter – zupełnie niejapoński ze względu na materiał wykończenia i japoński, jeśli chodzi o ich kompozycję. Bramy, które w perspektywie układają się jak malejące kulisy ustawione jedna za drugą i przechodzą z holu do sali wystawowej, przypominają rytm bram *tori* na drodze przed wejściem do niektórych świątyń japońskich. Bramy te jednak w budynku obłożone są cegłą, materiałem całkowicie obcym tradycji japońskiej. Czy materiał taki może być właściwym tłem do eksponowania japońskiej sztuki? Użycie go tutaj ma na celu przeniesienie zewnętrznego kontekstu miejsca, w którym wznosi się budynek, do wnętrza sali wystawowej. Ma być dla widza informacją o tym, że zbiory Jasieńskiego wystawione są w pobliżu murów wawelskich – murów wykonanych z cegły i widocznych z hallu wejściowego. Ma też być sygnałem, że budynek Centrum (obecnie Muzeum) manggha jest częścią kultury danego miejsca w pobliżu Wawelu.

Jednocześnie pozostałe elementy wnętrza – ciemno barwione konstrukcje drewniane (w odcieniu głębokiej zieleni bagnistej), ciemnoszary sufit pomiędzy belkami i czarny parkiet podłogi, stworzyć mają tajemnicze przestrzenie półmroku, charakterystyczne dla tradycji japońskiej, doskonale opisane przez Junichirę Tanizakiego w książce *In Praise of Shadows* (Pochwała cieni)⁵,



Andrzej Wajda w pawilonie herbacianym / Andrzej Wajda in the tea pavilion, 2000

are to create the mysterious spaces of half-darkness, half-shadow, which are characteristic of the Japanese tradition. They were perfectly described by Junichiro Tanizaki in his book *In Praise of Shadows*⁵ and they are widely known from the cinematic images by Akira Kurosawa. They create an atmosphere that is comparable to the dark interiors of Japanese fortified castles from the Edo period, or to the buildings of the *minka* type, with their dark, spatially complex, unusually expressive timber roof structure. The interior of the exhibition hall had to be powerful and austere enough in order to provide the proper setting for the samurai armour – and at the same time it had to be delicate and neutral enough not to dominate the light-sensitive prints of the Japanese woodcuts (as they must not be exposed to light exceeding 50 lux).

⁵ Junichiro Tanizaki, *In praise of shadows*, wyd. angielskie z przedmową architekta Charlesa Moore, przekład Thomas Harper, Edward Seidensticker, Leete's Island Books, 1977.

⁵ Junichiro Tanizaki, *In Praise of Shadows*, English edition with the preface by Charles Moore, translated by Thomas Harper and Edward Seidensticker, Leete's Island Books, 1977.

a także znane powszechnie z filmowych przedstawień Akiry Kurosawy. Tworzą one nastrój porównywalny do mrocznych wnętrz japońskich zamków warownych okresu Edo, czy też budynków typu *minka*, z ich ciemną, skomplikowaną przestrzenią i niezwykle ekspresyjną strukturą więźby dachu. Wnętrze sali wystawowej musiało być na tyle mocne i surowe, aby wystawiane w nim zbroje samurajskie czuły się na miejscu, oraz – na tyle delikatne i neutralne, aby wrażliwe odbitki drzeworytów japońskich ekspozowane w warunkach oświetlenia ograniczonego do 50 luksów, nie były przez to wnętrze zdominowane.

Form follows poetry

Charakteryzując kompozycję centrum japońskiego manggha zauważyć należy, że konstrukcyjnie budynek podporządkowany jest koncepcji przestrzeni i formy. Inaczej mówiąc, forma nie jest w nim wynikiem prostej konieczności konstrukcyjnej ani funkcjonalnej.

W wypadku Centrum o formie decyduje treść, symboliczny wyraz formy wraz z całą gamą odniesień, które ma ona reprezentować, choć rzecz jasna forma ta jednocześnie spełnia wszystkie założenia funkcjonalne. Stworzona budowla o niepowtarzalnej formie, na wzór modernistyczny oszczędnej i pozbawionej dekoracyjnego detalu, przekazać ma opowieść o dwóch kulturach. Ten szczególny związek pomiędzy poetycką opowieścią architekta a formą budynku określić można, parafrazując znane hasło Louisa Sullivana i modernistów – *form follows function* – na odpowiadające projektowi Muzeum manggha – *form follows poetry*.



Pawilon herbaciany / Tea pavilion, 2000

“Form follows poetry”

Speaking of the characteristics of the composition of the Japanese Centre, one has to note that structurally, the building is subordinated to the concept of space and form. In other words, its form is neither a result of a simple structural necessity, nor a functional one.

In the case of the design of the Centre, it is the contents that decide about the form, as well as the symbolic expression of the form, along with the entire scale of references that it is to represent. Needless to say, this form fulfills all the functional requirements. This building of unique form, which is, however, modest and austere in the manner of modernist architecture, and devoid of decorative detail, is to disseminate a tale of two cultures. This specific relation between the poetic tale by the architect and the form of his building may be defined by paraphrasing the famed slogan of Louis Sullivan and the modernists – “form follows function”. In my opinion, the description which best suits the manggha Museum is “form follows poetry”.

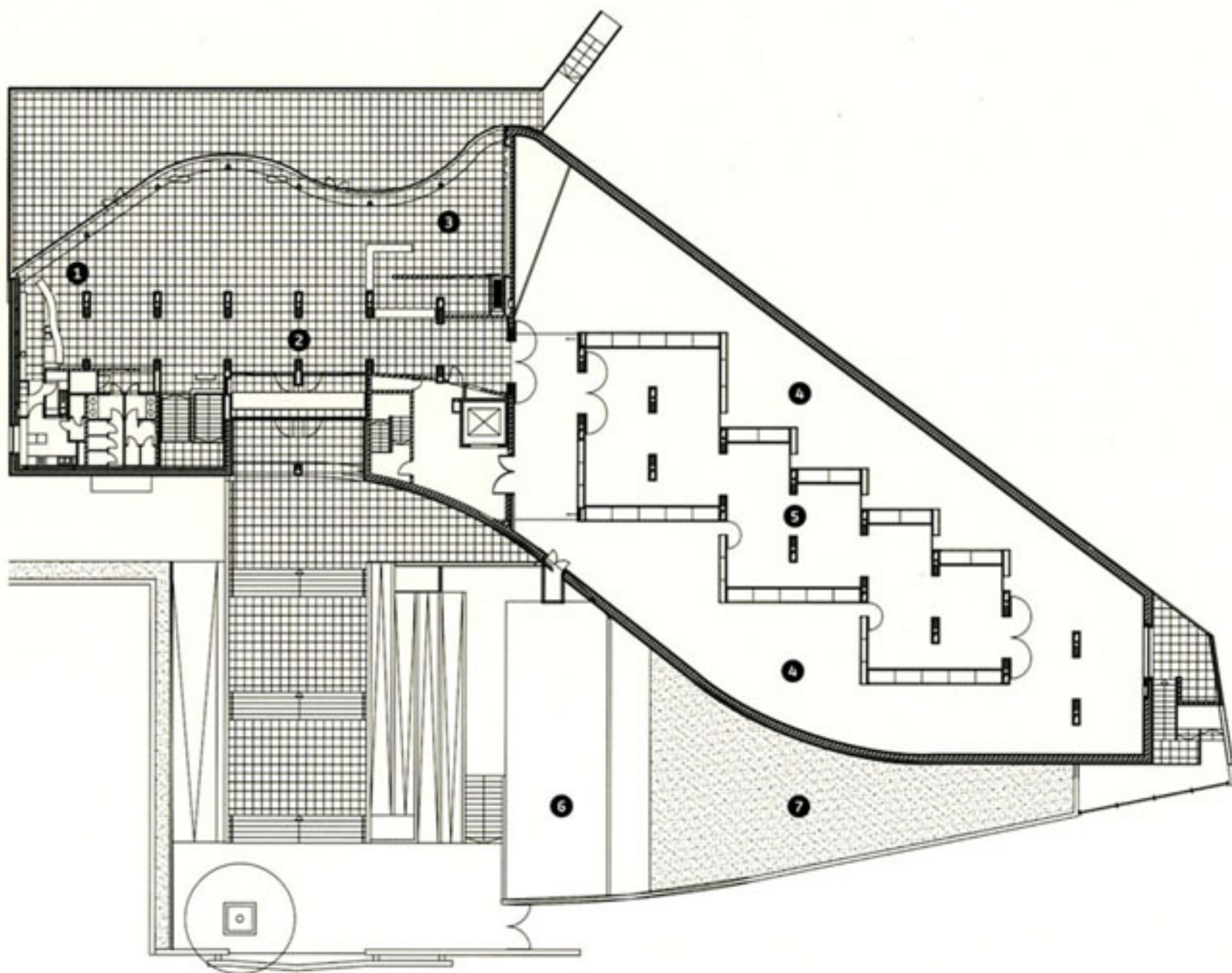
pawilon herbaciany
tea pavilion

ogród japoński
japanese style garden

muzeum manggħa
manggha museum

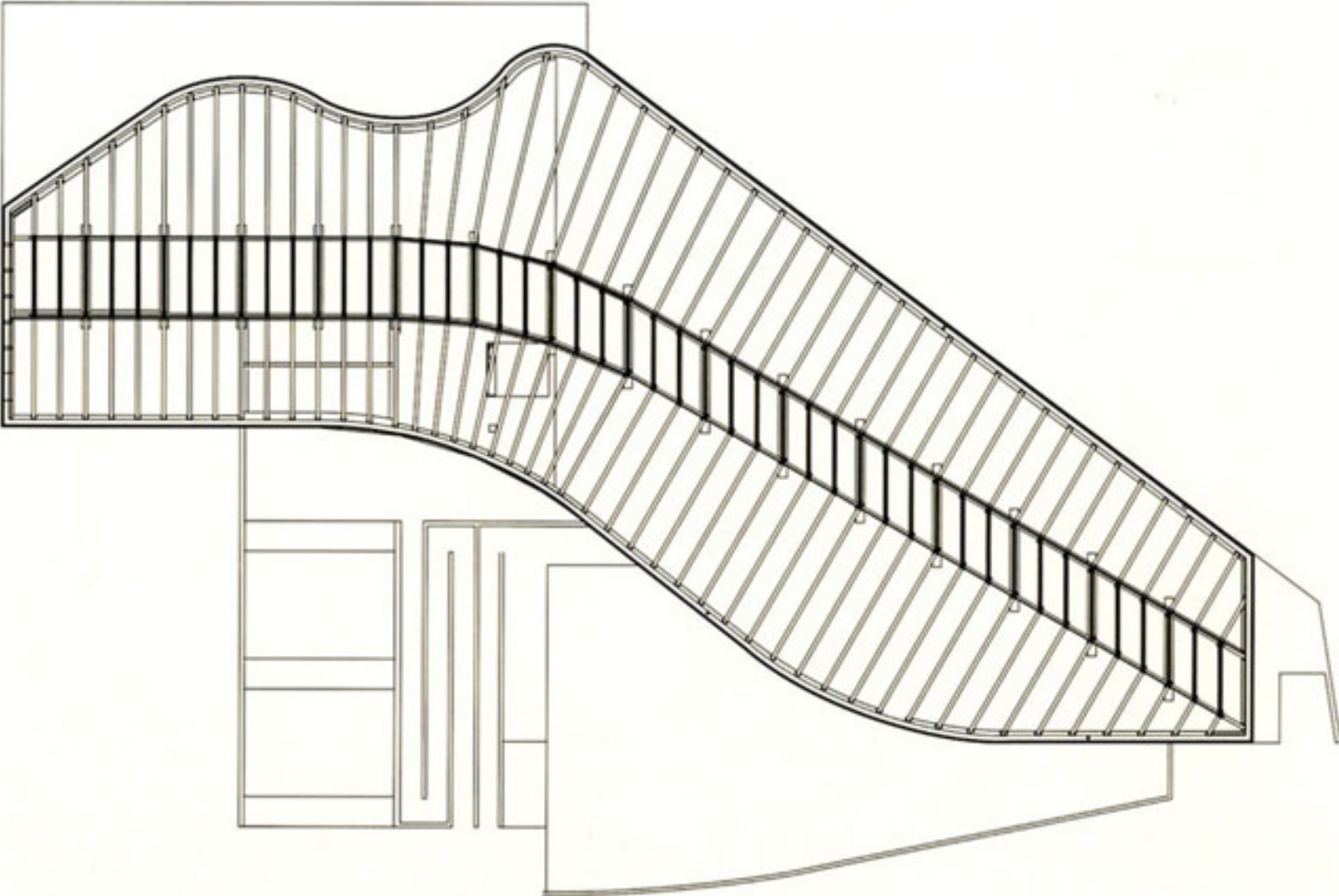


- 1 – galeria II / foyer
- 2 – sala wielofunkcyjna / multipurpose hall
- 3 – biuro / office
- 4 – magazyny / storage
- 5 – reżyserka dźwięku i światła / acoustic & light control
- 6 – przestrzeń na załadunek / loading space
- 7 – aneks / annex
- 8 – garderoby / cloakrooms
- 9 – pomieszczenie techniczne / mechanical room

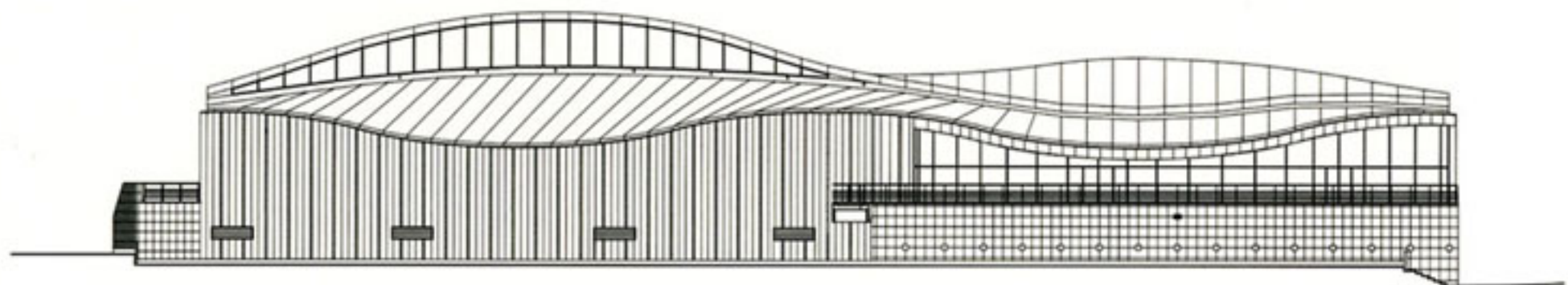
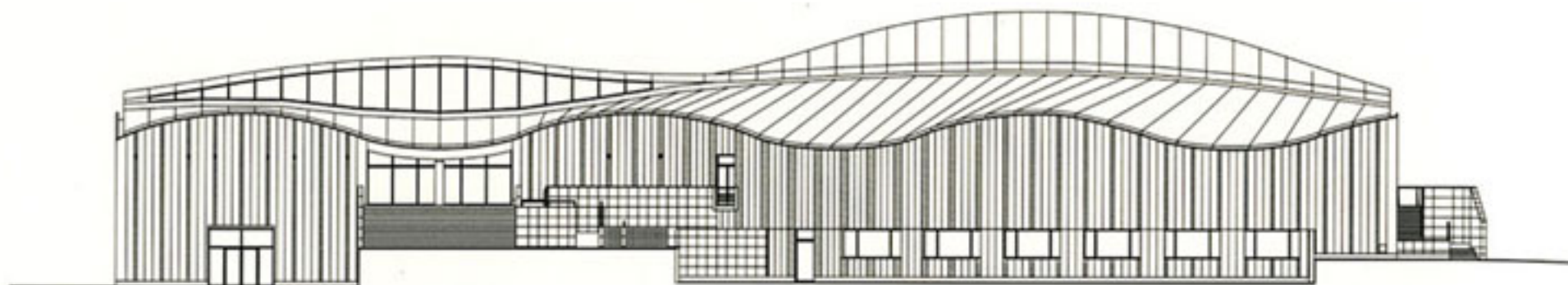


- 1 – cafe
- 2 – hall wejściowy / entrance hall
- 3 – księgarnia / bookshop
- 4 – galeria dawnej sztuki japońskiej / gallery of historic Japanese art
- 5 – galeria I / gallery I
- 6 – sadzawka / pond
- 7 – ogród / garden

rzut dachu
roof plan

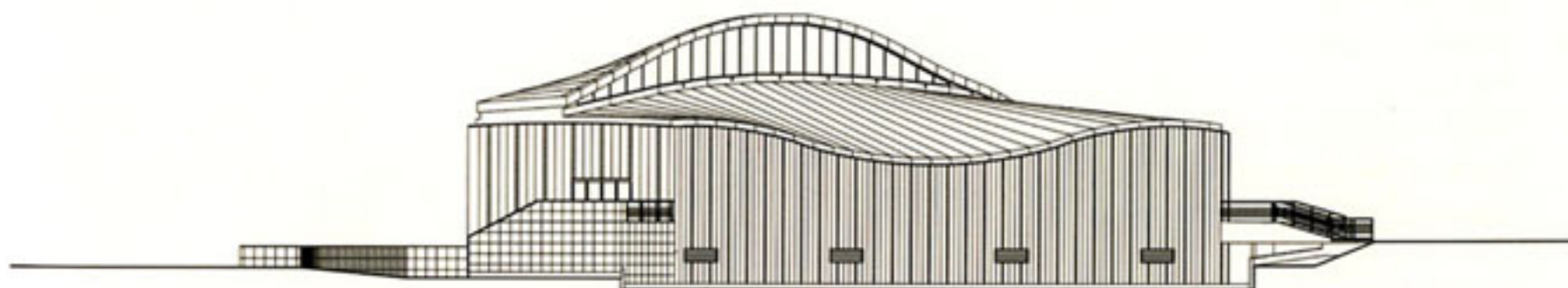


elewacja zachodnia
western elevation



elewacja wschodnia
eastern elevation

elewacja północna
northern elevation



elewacja południowa
southern elevation