Antonio Monestiroli*

REAKCJA FORMY 1. KRÓTKI WYKŁAD O ARCHITEKTURZE

Niniejszy krótki esej przeznaczony jest dla studentów architektury oraz dla wszystkich zadających sobie pytanie, co jest celem tworzenia architektury i jakiego rodzaju specjalistyczna wiedza potrzebna jest do jej budowania.

Słowa kluczowe: architektura klasyczna, teoria architektury, odczuwanie architektury, teatr

Nie wszyscy zgadzają się z tezą, że w dzisiejszych czasach każdy ma własne wyobrażenie o tym, czym jest architektura, wyobrażenie ukształtowanie życiem we współczesnych miastach, przechowujących w czasie ogólnie uznane wartości. Weźmy tak liczne przykłady pięknych teatrów zbudowanych we włoskich miastach w XIX wieku i odwiedzających je osób, zachwyconych za każdym razem, każda na swój sposób, nobliwą i jednocześnie sprzyjającą zabawie atmosferą nadającą tym miejscom niepowtarzalny charakter.

Jak wiadomo, wizyta w każdym z tych teatrów to niezwykłe doświadczenie. Spiętrzone loże ułożone w kształt podkowy zwracają się w stronę miejsca, które – póki światło pada na widownię – pozostaje tajemnicze, wyciszone i odkrywa się przed nami dopiero, gdy gasną górne światła. W tym właśnie miejscu, do tego celu stworzonym, zaczyna się przedstawienie.

Zastanawiam się, czy ktoś, kto doświadczył czegoś takiego, może jeszcze nie wiedzieć, czym jest architektura. Oczywiście, że wie – przynajmniej w tym konkretnym momencie, w chwili, gdy gasną górne światła i rozświetla się scena, w chwili, gdy w teatrze zaczyna się spektakl.

Potem, gdy przedstawienie dobiega końca i obie części teatru są tak samo oświetlone, magia miejsca i przeżycie znikają i prawie nikt (z nielicznymi wyjątkami) nie pamięta, że uczestniczył w przeżyciu architektonicznym. Co najwyżej przypisują to wrażenie do czasu przeszłego myśląc, że tylko w przeszłości mogły powstawać tak magiczne miejsca.

Nigdy nie rozumiałem tej potrzeby rozróżniania i oddzielania poszczególnych okresów historycznych, stojącej w sprzeczności z przeszłością, która zawsze wydarza się we właściwym czasie. Taki podział izoluje teraźniejszość od biegu historii ograniczając jej pole manewru w imię narzucającej różnorodność nowoczesności. Tak jakby nasza kultura była ściśle związana z czasem, w którym żyjemy. Dla wielu ludzi ani przeszłość, ani przyszłość nie mają żadnej wartości, liczy się jedynie czas teraźniejszy.

Odwiedzającym go szkolnym grupom Panteon przedstawiany jest jako *cud przeszłości*, jej nie należący już do nas świadek. Żaden z licznych przewodników nie zwraca uwagi na przeżycie związane z samą wizytą w tym budynku, zaczynając od przejścia między szesnastoma olbrzymimi granitowymi kolumnami, przez przekroczenie przedsionka, po wnętrze olbrzymiej kopuły, przytłaczającej wszystko i każdego. Wejście pod sklepienie Panteonu to niezwykłe doświadczenie związane z budynkiem jako takim.

* Monestiroli Antonio, prof. zw., Politechnika Mediolańska, Wydział Architektury Lądowej.

BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

Inne piękne i znane kopuły są zawsze wysoko ponad głową obserwatora. W tym przypadku jest inaczej, tutaj kopuła jest blisko, a wszystkie jej detale łączą się w niepowtarzalną całość.

Czy jest jakiś powód, dla którego to przeżycie nie ma żadnej wartości w czasie teraźniejszym? Czy musi być przypisane jedynie do czasu, w którym powstał ten niezwykły budynek?

Gunnar Asplund chciał uzyskać takie samo wrażenie, choć w innej skali, opierając na wymiarach ciała ludzkiego proporcje swojej kaplicy na sztokholmskim cmentarzu leśnym. Asplund chciał odkryć na nowo, korzystając z tej „ludzkiej" miary, wrażenie towarzyszące przejściu przez las kolumn i przedsionek aż po idealną półsferyczną kopułę, miejsce zdarzeń. Budynek stoi w lesie, malowane na biało drewniane kolumny są alegorią i kontynuacją pni otaczających drzew, a pod kopułą odbywają się ceremonie pogrzebowe, których sama kopuła jest równocześnie niejako ucieleśnieniem. Nawet jeżeli ceremonia akurat się nie odbywa, to forma tego niewielkiego budynku, wpadające do wnętrza naturalne światło, ustawione w krąg wysokie siedzenia sprawiają wrażenie, jakby uroczystość miała się zaraz zacząć, tak silny jest ewokatywny charakter całości.

Wracając jednak do Panteonu – jaka część znaczenia tego niezwykłego budynku nam się objawia? Czy zwiedzający zdają sobie sprawę, choć przez chwilę, że piękno tego budynku należy do naszej kultury i że możemy odtworzyć je w innym miejscu, w innych formach? Być może przychodzi to do głowy tylko osobom o silnym architektonicznym powołaniu.

Wspomniane przeżycia to także lekcje architektury pokazujące jak za jej pomocą można wywoływać głębokie emocje. Nie tylko przelotne wrażenia, co wielu dzisiaj zdaje się wystarczać, lecz uczucia, dzięki którym poznajemy niezmienne w czasie wartości.

Lekcja, jakiej udziela nam Partenon jest trudniejsza o tyle, o ile trudniej nam zrozumieć znaczenie tej budowli. Fascynuje nas jej zmyślna konstrukcja, siła wyrazu poszczególnych elementów, potęga jego kolumn, precyzja ich wykonania i ustawienia, ale wymyka się nam ogólne znaczenie budynku jako całości. Mówiąc dokładniej, wymyka się nam jego pierwotne znaczenie, pozostaje jedynie historyczne znaczenie budowli, która od wieków wznosi się nad Atenami i oglądana z każdej perspektywy zdaje się górować nad nami niczym znak ostrzegawczy.

Żaden inny budynek na świecie nie prezentuje się w ten sposób, co jednak nie przybliża nas do greckiej świątyni, raczej trzyma nas od niej na dystans. Jej aktualność sprowadza się do samego aktu wytyczenia i osłonięcia czegoś, czemu przypisano wielką wartość. Jednak świątynia, o ile nie jest ruiną, jest niedostępna. Otacza cellę będącą mieszkaniem bóstwa, któremu jest poświęcona. Zwykli obywatele nie są tu mile widziani – solidne kolumny otaczające cellę pierścieniem i podtrzymujące dach zagradzają im drogę, trzymają na dystans, budzą szacunek.

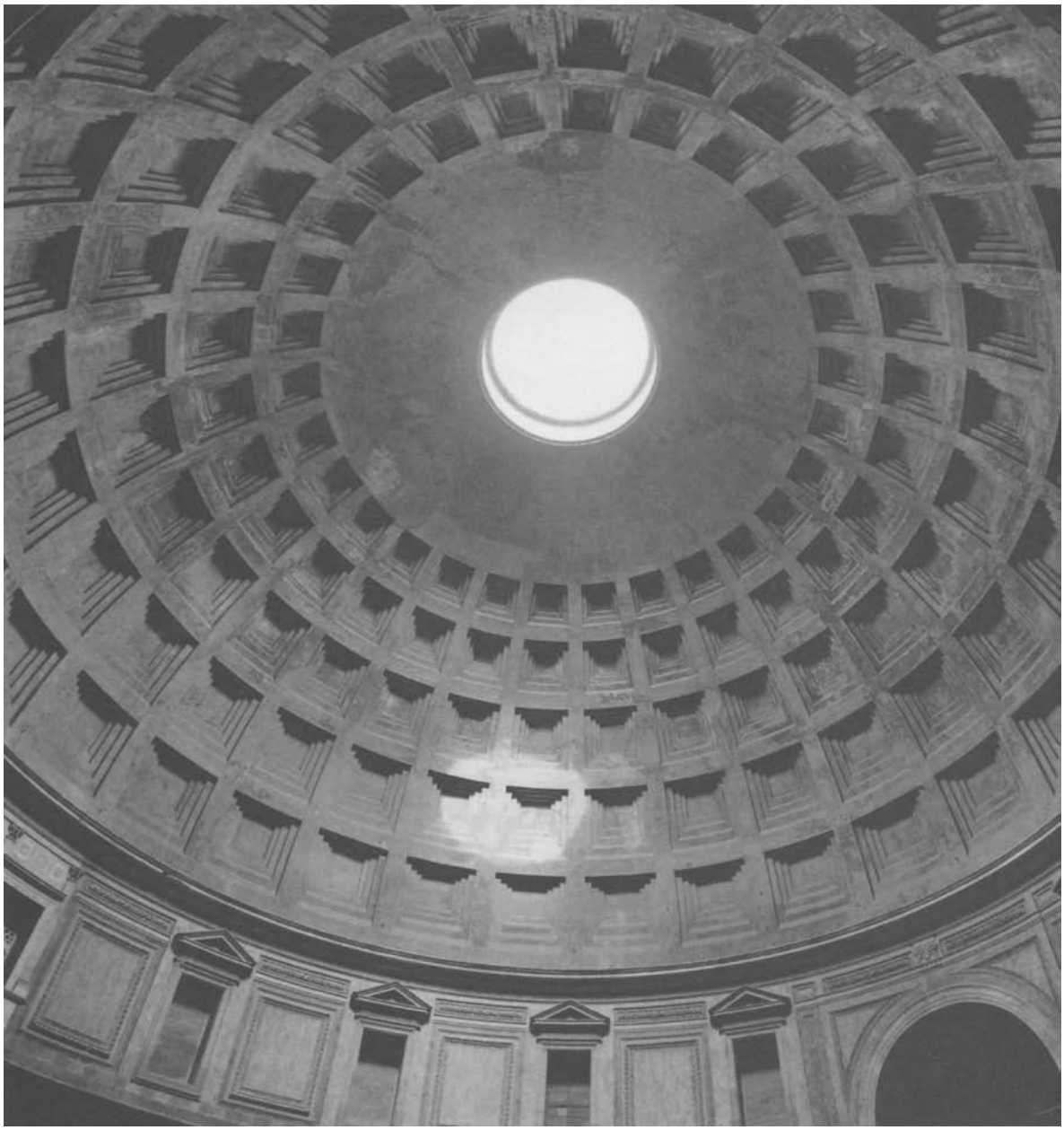
Greckie świątynie dają się podziwiać, ale nie zwiedzać, są schronieniem bóstw kryjących się w środku niczym w skarbcu. Stąd też ludzie podziwiali w nich zawsze metody konstrukcji, proporcje poszczególnych części i sposób ich łączenia. Innymi słowy, zawsze studiowano *język konstrukcji*, nigdy natomiast nie zajmowano się jej głębszym sensem. Stąd pewna niekonsekwencja: z jednej strony świątynię grecką uważa się za prototyp architektury, z drugiej jest to niedostępny monument zamieniony w obiekt kultu.

Pozwala to zrozumieć słowa Le Corbusiera, zdaniem którego prawdziwym twórcą świątyni był wielki rzeźbiarz Fidiasz, a nie architekt Iktinos. Partenon to dzieło powierzone raczej językowi konstrukcji niż definicji typologicznej, która przez wieki nie uległa zmianie.

Rzymianie zamienili świątynię na bazylikę, miejsce zgromadzeń, gdzie każdy mógł wejść do otoczonej

BPK BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

Kopuła Panteonu (fot. Roberto Bossaglia)



BPK BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

kolumnami i przekrytej wielkim dachem przestrzeni. Ta ogromna, otwarta przestrzeń staje się motywem architektonicznym stosowanym przy wznoszeniu siedzib instytucji publicznych, szukaniu formy dla miejsc zgromadzeń: miejsc, którym – za wyjątkiem oddania ogólnego znaczenia gromadzenia się jako matrycy kształtującej miejsca – nie jest przypisana żadna konkretna funkcja.

Jak widać z historii KOLEJNE EPOKI PRZEKAZUJĄ SOBIE nie tyle formy architektoniczne, co przyczyny i motywy powstawania dzieł architektury.

Definicja auli jako wspólnego miejsca, miejsca zgromadzeń zbudowanego tak, by przywoływał ideę wspólnoty, była jednym z tematów podejmowanych przez Miesa van der Rohe. Gdyby doszło do realizacji Convention Hall w Chicago, budynek ten byłby jednym z cudów współczesnego świata: niespotykanej wielkości przestrzeń, mogąca pomieścić 50 000 osób, ograniczona czterema marmurowymi ścianami wytyczającymi kwadrat o boku 200 metrów. Gigantyczne ogrodzenie definiuje miejsce zgromadzeń i uosabia ideę wspólnoty.

Nikt wcześniej nie zdołał przekryć tak ogromnej przestrzeni nie tracąc świeckiego charakteru miejsca. Być może nikt wcześniej nie odczuwał takiej potrzeby. *Ta potrzeba jest motywacją projektu, a jego kształt jest tej potrzeby wyrazem.* Zastanówmy się nad samym aktem wygradzania przestrzeni – aktem świętym, powtarzanym w historii ludzkości za każdym razem, gdy w określonej przestrzeni powstawała potrzeba oddzielenia wnętrza od zewnętrza. Odgrodzić po to, by chronić, lecz także po to, by określić, by uczynić miejsce właściwym i rozpoznawalnym.

Za pomocą tego samego aktu Mies konstruuje swoje domy, będące przede wszystkim *miejscem chronionym i określonym*, miejscem, które dla kogoś jest równoznaczne z pojęciem domu. W obrębie tego ogrodzenia z nagich cegieł dom może być zbudowany na najrozmaitsze sposoby. To, co się liczy, co sprawia, że rozpoznajemy w domu miejsce do mieszkania, to ogrodzenie.

Wracając do kwestii historii, zastanówmy się, co różni dom starożytny od tych „wygrodzonych" miejsc Miesa? Z całą pewnością podstawa praktyczna i religijna, materiał i rodzaj konstrukcji, ale już chęć nadania tożsamości i uczynienia rozpoznawalnym domu jako miejsca pozostaje ta sama.

Mając podjąć temat domu i w radykalny sposób ustanowić na nowo kulturę zamieszkiwania w kontekście czynszowych kamienic XIX-wiecznego Paryża, Le Corbusier zadał sobie pytanie, jaki jest najpiękniejszy dom zbudowany kiedykolwiek w Paryżu, jeśli nie siedziba króla i jego dworu, dlaczego mieszkańcy miasta nie mieliby mieszkać w domach równie pięknych, jak królewski. Oczywiście mówiąc o wspaniałości domu króla Francji, Le Corbusier nie ma na myśli bogactwa mebli, złoceń luster i wystawnych dekoracji. Ma na myśli – i to projektuje na nowo – sekwencyjne układy dziedzińców otwartych na dające się podziwiać z każdego okna ogrody Les Tuileries. To wciąż rodzaj wygradzania budynku z zapewnieniem jednak widoku na dziewiczy krajobraz. Le Corbusier musiał znaleźć nowy model architektury mieszkaniowej, który ustanowiłby relację między domem a naturą i odnalazł go w pałacu w Luwrze.

Każdy moment w historii ma swoje ideały, które architektura próbuje realizować, znaleźć formy mające je urzeczywistnić. Weźmy renesansową ideę jedności, ustalającą formalne analogie między architekturą i naturą lub Oświecenie poszukujące bliskości z naturą w momencie, w którym rozwój wielkich miast zdawał się wykluczać jakąkolwiek możliwość takiej relacji.

Mies, podobnie jak Le Corbusier, również poszukiwał tego związku, stąd wzięły się cztery wieże stojące niczym kostki domina na brzegu jeziora Michigan w Chicago. Cztery wieżowce ustawione są tak, aby

BPK BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

z okien jak największej liczby mieszkań widać było jezioro, aby nawet najmniejsze, jednoprzestrzenne mieszkania zredukowane do jednego dużego pokoju miały swoją rację bytu, najważniejszą rację istnienia domu, miejsce, z którego można oglądać naturalny krajobraz.

Ukształtowanie się tego ideału ustanawianej na nowo relacji z naturą stanowi wyjaśnienie wszystkich twórczych poszukiwań dotyczących domu w architekturze XX wieku. To idealne dążenie jest tłem wszystkich wyborów dokonywanych w tym okresie, zaczynając od orientacji po rozplanowanie domów i mieszkań.

Jak widać, motywacją architektury jest zawsze program leżący niejako poza nią, w generującym ją społeczeństwie. Począwszy od teatru o odbijających się w sobie nawzajem dwóch przeciwstawnych częściach, po aulę jako miejsce zgromadzeń przywołującą ideę wspólnoty, dom jako najwspanialsze miejsce naszego życia, przywołujący tę charakterystyczną odpowiedniość, architektura zawsze wymaga odnośnego programu, przyczyny, konieczności, dostarczanych, krótko mówiąc, przez tworzące architekturę społeczeństwo.

Musimy zdawać sobie sprawę z tej potrzeby, ocenić stopień jej uniwersalności, *rozbudowywać jej wartość*, aż uznamy ją za część naszej kultury i odtworzymy w formach architektonicznych, gdyż poprzez te formy może stać się zrozumiała dla wszystkich.

Wracając do teatrów w stylu włoskim: są one produktem silnej, szeroko rozpowszechnionej kultury teatralnej i nadano im formę najodpowiedniejszą nie tylko z punktu widzenia funkcji użytkowej (złożona wzajemna relacja strefy widowni i sceny), lecz także, przede wszystkim, potrzeby stworzenia miejsca podpowiadającego wartość tej funkcji. Gdy oglądam przedstawienie w jednym z tych teatrów, gdy patrzę na rzędy pustych jeszcze balkonów, nie mogę powstrzymać myśli o tych wszystkich pokoleniach ludzi, którzy zajmowali w nich miejsca czekając na rozpoczęcie przedstawienia. To samo można powiedzieć o teatrach każdej epoki: wielkich przestrzeniach greckich amfiteatrów zwróconych w stronę morza czy teatrów rzymskich zamkniętych wyjątkową, symboliczną konstrukcją jak fasada pałacu imperatora. Można to powiedzieć o wszystkich budynkach pod warunkiem, że zbudowano je z chęcią czytelnego przedstawienia ich reprezentatywnej roli, innymi słowy – o ile zbudowano je opierając się na *metodach architektonicznych.*

BPK BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

Antonio Monestiroli*

THE RESPONDING FORM 1. SHORT LECTURE ON ARCHITECTURE

This short essay is aimed at architecture students and all those who ask themselves what is the purpose for which architecture is built and what are the forms of expertise necessary to build it.

Keywords: history of architecture, architectural theory, experience, theatre

Some might object that today everyone has an idea of what architecture is, an idea everyone has formed while living in our cities, which conserve unanimously recognized values in time.

I am thinking about the many very beautiful theatres built in the 1800s in Italian cities, the citizens who go to those theatres and each time they see them are again amazed by that noble yet playful atmosphere that gives them character, each in its own way.

As everyone knows, entering these theatres is an extraordinary experience. The stacked balconies, arranged in a horseshoe form, face towards a place that – as long as the seating areas are lit – remains mysterious, mute, and reveals itself only when the house lights go down. In this place, built for this purpose, the performance begins.

I wonder if a citizen who has lived this experience can still not know what architecture is. It is certain that he knows it, or at least he knows it in that precise moment, the moment in which the house lights are dimmed and the stage lights up, the moment in which the performance begins in the theatre.

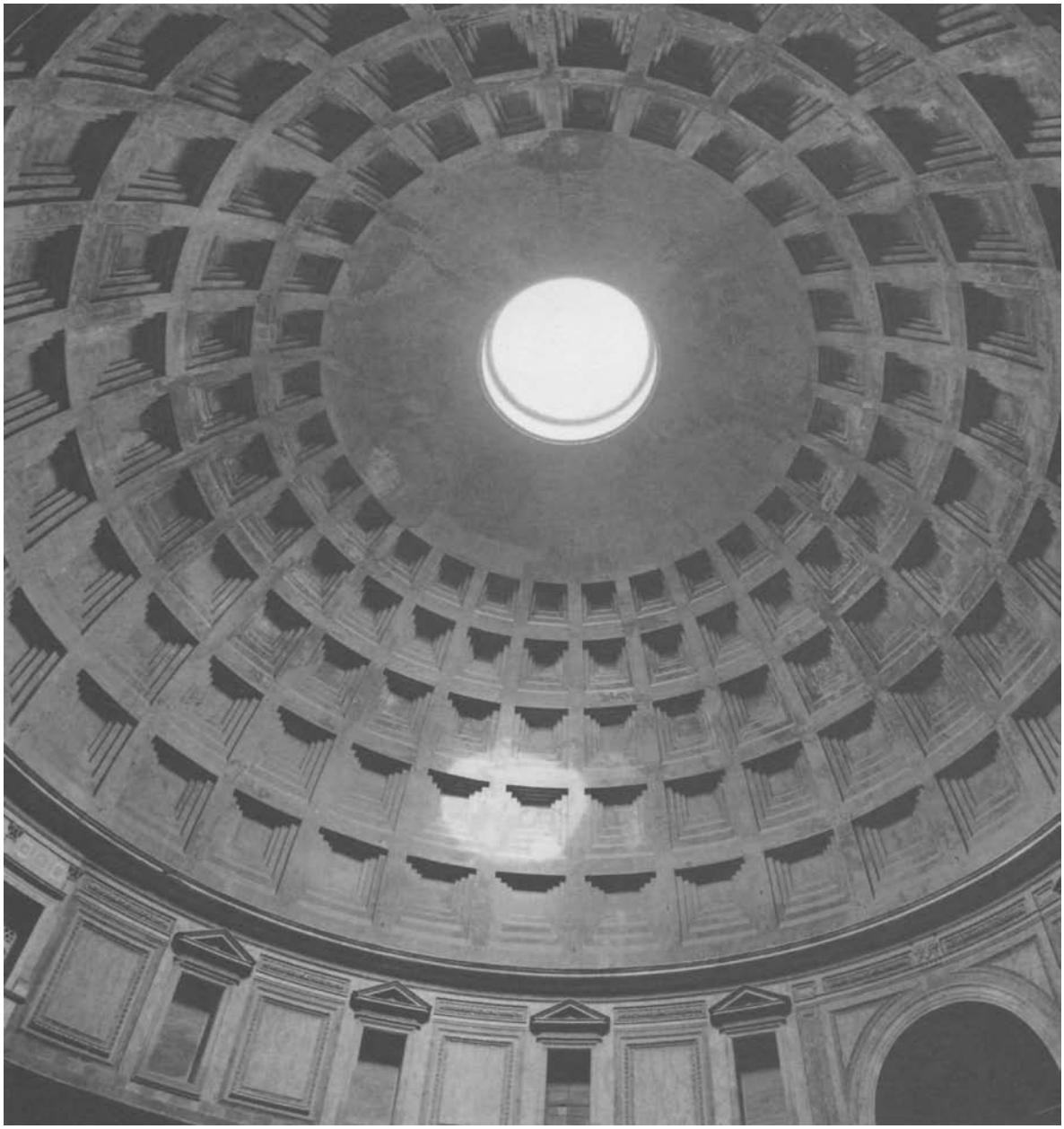
Then, at the end of the show, when the two parts of the theatre are equally bright, the magic of the place vanishes with its experience and almost all (not precisely all) those who have been there forget that they have had an experience of architecture. Or they shut it off in the past tense, imagining that only in the past was it possible to construct such magical places.

I have never understood this desire to distinguish and separate the periods of our history, denying the timeliness of the past. A distinction that isolates our time from the course of history, leaving it to its own devices in the name of modernity that imposes diversity. As if our culture had to strictly belong to the time of our life. For many people, neither the past nor the future has a real value, but only the present.

This is how the school groups that visit the Pantheon are taught: to visit *a wonder of the past* that no longer belongs to us, but simply bears witness. Not one of the many guides calls attention to the experience of the visit in itself, from the passage through the sixteen gigantic granite columns to the crossing of the threshold to enter the grand cupola that overwhelms every thing, every person. Entering the dome of the Pantheon is a unique experience, precisely of this building alone. The other beautiful domes we know about are far away from those who observe them. Here that is not the case, here the

* Monestiroli Antonio, professore ordinario, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura Civile.

BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ



BPK BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

cupola is present and gathers, in a single unity, the many particulars it contains.

Why can this experience not have value in the present? Why must it be connected only with the time in which this marvellous building was built?

Gunnar Asplund wanted to reproduce this experience, though not on the same scale as the Pantheon, taking the proportions of his Woodland Chapel (in the Stockholm cemetery) to the size of the bodies of visitors. Asplund wanted to rediscover, with those new measurements, the thrill of the passage from a forest of columns, across a threshold and into a cupola, a perfect semi-sphere that contains an event. The building is located in the woods, the columns of white painted wood are the continuation and allegory of the trunks of the surrounding trees, the dome hosts a funerary function and, at the same time, evokes it. During the visit to this small building the function may not be in progress, yet the form of the place, the natural light that enters, the high seats arranged in a circle give us the sensation that the service is about to begin, because the evocative quality of the whole is so strong.

But getting back to the visit to the Pantheon, what is understood of the meaning of this extraordinary building? Does it come to mind to any of the visitors, if only for a moment, that the beauty of that place belongs to our culture and that we can reproduce it in another place, with other forms? Perhaps it comes to mind only to those who have a strong architectural calling.

These experiences are also lessons of architecture, lessons on how it is possible, with architecture, to produce profound emotions. Not just temporary sensations, as many are satisfied to do today, but emotions that make us recognize values that last in time.

The harder the lesson of the Parthenon is, the harder it is to understand its meaning. We are fascinated by its skilful construction, by the expressive power of its parts, by the force of the columns, the precision of their assembly, but the overall meaning of the building escapes us. Or, more precisely, its original meaning escapes us, and what remains is the historical significance of a building that since the distant past has stood over the city of Athens and, from any vantage point, always seems to be higher than us, like an admonishing sign.

No other building in the world has such a presence, yet this is not what allows us to approach the Greek Temple; this authoritative presence, if anything, keeps us at a certain distance. What makes the Greek Temple timely is the recognition of the act of enclosing and protecting something to which great value is attributed. But the Temple is inaccessible, except as a ruin. The temple encloses and shelters the cella of the divinity for which it is made. It does not welcome citizens, in fact the sturdy columns that surround the cella and support the roof somehow repel them, keep that at the proper distance, commanding a sentiment of respect.

The Greek Temple lets itself be observed but not frequented, it is shelter of the divinity it protects, closed inside it as if in a treasure chest. This is why people have always admired temples for the modes of construction, the proportions of the single parts, their interconnections. In short, there has always been study of *the language of construction* and there has never been any discussion of its deeper reasoning. Hence its ambiguity: on the one hand the temple is considered the prototype of the architecture of all times, while on the other it is an impenetrable monument that is transformed into an object of worship.
We can thus understand the words of Le Corbusier who considers Phidias, the great sculptor, the true author of the Temple and not Ictinus, the architect. The Parthenon is a work entrusted more to the language of construction than to the typological definition that remained unchanged for many centuries.

BPK BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

The Romans transformed the Temple into the Basilica, to allow all those who would gather there, also for different reasons, to enter the hall, surrounded by columns and sheltered by a large roof. This large, undivided space becomes the architectural theme of those who want to construct the place of public institutions, those who want to give form to a place of gathering, a form not connected with particular functions but with the general meaning of gathering as the matrix of the form of the place.

As we can see, history transfers from one era to another not so much the forms of architecture as the motivations for which a work of architecture was built.

The definition of the hall as a collective place, constructed in a form that evokes the idea of community, would also become one of the themes of research of Mies van der Rohe. If the Convention Hall in Chicago had been built, it would have been one of the wonders of our time. A space of unusual size, built to contain 50,000 persons, determined by a marble wall on the four sides of a square measuring 200 meters on each side. This gigantic enclosure defines the place of gathering and expresses the idea of community.

No one before this had been able to cover a space of such size without sacrificing the civil character of the building. Perhaps no one before this had felt the need to do so. *This need is the motivation behind the project, and its forms are the expression of that need.*

Think about the gesture of enclosing a place. A sacred gesture, repeated in the history of humankind every time the need arises to distinguish between an interior and an exterior of a circumscribed space. To enclose in order to protect, but also to identify, to make a place appropriate and recognizable.

With this same gesture of enclosure, Mies constructs his low houses that are first of all a *protected and identified place,* the place of one's home. Inside that enclosure, of exposed bricks, the house can be constructed in the widest range of different ways. What counts, what makes the house recognizable as a place in which to stay is the enclosure.

Getting back to the question of history, let's ask ourselves what distinguishes the house of antiquity from this enclosed place of Mies. Certainly the practical and religious motivations of the enclosure, the materials and modes of construction, but not the will to identify and make recognizable the place of the home.

Having to approach the theme of the home and radically re-establish the culture of residence with respect to the rental homes of 19th-century Paris, Le Corbusier asks himself what is the most beautiful house ever built in Paris, if not the home of the king of France and his court, and he wonders why the citizens of Paris cannot all live in beautiful houses like that of the king. Of course when he thinks about the house of the king of France Le Corbusier is not thinking of the richness of the furnishings, the gilding of the mirrors, the sumptuous decorations; he is thinking about, and redesigns, that system of open courtyards, like a telescope, open on the gardens of Les Tuileries and beyond, seen in views from all the rooms. This is still a way of enclosing a building, leaving a perspective open toward ideally uncontaminated nature. In that moment Le Corbusier had that problem, he had to find a settlement model that would establish a relationship between the house and nature, and he found it in the palace of the Louvre.

Every moment in history has its ideals and architecture attempts to achieve them, to find the forms to make them reality. Just consider the Renaissance, the idea *of the unity of creation* that establishes forms of analogy between architecture and nature; or consider the renewed pursuit of the relationship with nature of

BPK BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

the Enlightenment, in the period in which the growth of big cities seemed to deny any possibility of such a relationship.

Mies too, together with Le Corbusier, seeks this relationship, and this is the reason behind the four residential towers arranged like dominos on the bank of Lake Michigan in Chicago. The four tall buildings are positioned in that way in order to make the largest possible number of units face the lake, so that all the single apartments, each reduced to a single large room, would thus have a reason to exist, the main reason of the home, a place from which to observe the natural landscape.

The formation of this ideal, of a renewed relationship with nature, explains all the research on the house in 20th-century architecture. An ideal thrust that lies behind all the choices regarding the house in that period: from orientation to the positioning of buildings and dwellings.

As we can see, architecture is always motivated by a program that exists outside of it, in the society that produces it. From the theatre as the mutual reflection of two opposing parts, to the hall as a collective place that evokes the idea of community, to the house as the resplendent place of our life, that evokes this characteristic of responding, architecture always requires a program of reference, a motivation, a necessity, in short, that is supplied by the society that produces it.

We have to know this necessity, to assess its degree of generality, *to extend its value* to the point of recognizing it as belonging to our culture and constructing it with the forms of architecture, because through these forms it can become evident to everyone.

To return to the Italian-style theatres: they are products of a strong, widespread theatre culture and are built in the most suitable forms not only for their practical function (the complex relationship between audience area and stage) but also, and above all, to fulfil the desire to construct a place that suggests the value of that function. When I attend a performance in one of these theatres, when I look at the series of balconies still empty before the show, I cannot help but think of the many generations of people that have filled them, waiting for the performance to begin. This can be said of the theatres of all ages, of the grand spaces of the Greek theatres facing the sea, those of the Roman theatres that face an extraordinary, emblematic construction like the facade of the Palace of the Emperor. It can be said of all buildings as long as they are built with the will to make their representative function explicit, in short as long as they are built with the *modes of architecture*.

BPK BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ