

Raffaella Neri

FOUNDED ON KNOWLEDGE OPARTE NA WIEDZY

Streszczenie

W XVIII wieku Boullée stworzył nową podstawę architektury: jako prawdziwy człowiek rozsądku, zaczął od sedna sprawy, starając się wszystko spoić, tak by zjednoczyć konieczność rozumu z siłą emocji. Oświecenie nie jest jednakże pozytywizmem. W oświeconej myśli, rozum „rozświeśla” rzeczy na świecie, pozwalając nam wnikliwie zrozumieć i wywoływać wszystko, co dotyczy ludzkości: zwłaszcza emocje i uczucia. Podobnie jak w przypadku Le Corbusiera, dla Boullée architektura była emocją, zdziwieniem, zaskoczeniem, poznaniem: zjawiskami, które nie pojawiły się racjonalnie, ale instynktownie i emocjonalnie. Nie odbywały się one poprzez dedukcyjne, logiczne lub „pozytywne” myślenie, ale opierały się raczej na analogicznej myśli; rozum był przy tym narzędziem wywołującym emocje przywołane zjawiskami architektonicznymi.

Słowa kluczowe: wiedza, rozum, emocje, oświecenie, Boullée

Abstract

In the 18th century Boullée provided a new foundation for architecture: he began at the root of the matter, aiming to hold everything together, as a true man of reason, to unite the necessity of reason with the power of emotion. Enlightenment is not Positivism, after all. In enlightened thought reason “illuminates” things in the world, allowing us to deeply understand and produce all that concern humanity: emotions and feelings primarily. For Boullée, too, as for Le Corbusier, architecture was emotion, astonishment, surprise, recognition: phenomena that did not occur rationally, but instinctively and emotionally. They did not take place through deductive, logical or “positive” thinking, but were based rather on analogical thought; whereby reason was the tool that induced emotions evoked by architectural phenomena.

Keywords: knowledge, reason, emotion, Enlightenment, Boullée

Spośród wielu dychotomii, od których zawsze roiło się wokół prób wyjaśnienia każdej działalności twórczej, a przede wszystkim architektury, zapewne najtrudniejszej ze względu na jej stan i naturę, racjonalność często wchodzi w konflikt z wieloma innymi sferami: emocjonalnością, instynktem, intuicją, wyobraźnią, irracjonalnością, arbitralnością, fantazją, talentem, itp. Apollo i Dionizos, Doktor Jekyll i pan Hyde¹, kontrastują, czasem wyostrome lub sztucznie skonstruowane, ale stale współistniejące w naturze ludzkiej, choć o różnych wagach i rolach.

Aby usystematyzować nieco to zagadnienie, chciałbym rozpocząć od okresu i eseju, który uważam za decydujący dla wyjaśnienia tej fikcyjnej opozycji między rozległym światem racjonalności a równie rozległym instynktem i wrażliwością w projektowaniu architektonicznym, w sztuce w ogóle, i praktycznie we wszystkich działaniach człowieka, które prowadzą do rozwoju wiedzy.

Okres, do którego się odnoszę, to wiek oświecenia, którego sposobu myślenia i wartości, jak sądzę, nadal jesteśmy spadkobiercami i interpretatorami. Esej, który uważam za jeden z ostatnich traktatów i jednocześnie za tekst, który zainaugurował nowy etap współczesnej architektury, jest słynnym, ale długo niedocenianym *Traktatem o architekturze* napisanym przez Etienne’a Louisa Boullée’a (1728-1799) w latach 1796-1797. Esej ten został opublikowany po raz pierwszy w 1953 roku w Londynie, a do bibliotek włoskich architektów dotarł pod koniec lat sześćdziesiątych w przekładzie autorstwa Aldo Rossiego².

Wbrew wszelkim banałom, które utożsamiają oświecenie z wszechogarniającym i opresyjnym panowaniem rozumu, kultura epoki i pisarstwo zgodnie i stanowczo potwierdzają komplementarność *racjonalności* i *emocjo-*

¹ L. Semerani *L'oscurità e la luce*, [w:] *La modernità del Classico*, (red.) R. Neri - P. Viganò, Wenecja 2000. R. L. Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, Londyn, 1886.

² É. L. Boullée *Architecture. Essai sur l'Art, manuscript*, 1796-1797 (data niepewna), pierwsza publikacja: Helen Rosenau (red.), É. L. Boullée's *Treatise on Architecture*, Londyn, 1953.

nalności, nieuniknione i konieczne współistnienie *rozważności* i *romantyczności*, jak przypomina nam Jane Austen w swojej wspaniałej książce o tym samym tytule, będący również wytworem tamtych lat.

Idea kultywowana przez Oświecenie to ogromna, całościowa i uniwersalna wiedza, idea, która ma tendencję do standaryzacji wszystkich otaczających ją działań, która zamierza je badać, sortować i klasyfikować. Projekt humanistyczny i naukowy jednocześnie, o czym świadczy monumentalna *Encyklopedia* Diderota i D'Alemberta³, która zakładała traktowanie ludzkości i jej świata jako całości: zróżnicowanej, wieloaspektowej, wielorakiej, składającej się z różnych części, ale i jednorodnej, do poznawania i interpretowania, indywidualnie w swoich częściach i nieodzownie poprzez ich zależności. To właśnie definicja piękna, zaproponowana przez Diderota, jako *zależności między częściami*⁴ uosabia, także w sztuce, tę zasadę wielości i jedności, wzajemnej potrzeby i różnorodności wynikającej z niekończących się możliwych kombinacji, powstających połączeń i zależności. Ta koncepcja zależności między poszczególnymi częściami miała być równie fundamentalna dla Boullée i jego architektury, która miała z niej wynikać.

Boullée stanął w obliczu totalnego kryzysu, który dotyczył nie tylko sposobu, w jaki powstaje dzieło architektury, czyli mechanizmów umysłu zaangażowanych w definiowanie dzieła, procedur, metod i środków, ale także jego statutu, definicji – czym jest architektura – miejsca, jakie zajmuje w świecie wiedzy i w działalności człowieka. A przynajmniej Boullée zajął się tym problemem w ten radykalny sposób: wychodząc od najbardziej skrajnego pytania, jedyne, które mogło zgłębić od podstaw wielowiekowe rusztowanie kulturowe, które nie było już zadowalające i nie odpowiadało jego epoce, aby odbudować je na nowych podstawach, z których mogłyby wywodzić się – według jego sposobu myślenia – wszystkie inne rozważania, nowa wizja i nowa archi-

tektura, bardziej skuteczna i autentyczna.

Odpowiedź, wyraźna już w tytule książki, nie jest tak oczywista nawet dla nas, a w każdym razie prowadzi do refleksji brzemiennej w skutki: *architektura jest sztuką*, stwierdził Boullée, i dotyczy to przede wszystkim jej *celu*. Tylko dzięki jasnemu określeniu jej celu i statutu możliwe jest przedyskutowanie metod, narzędzi i techniki tworzenia, w nowym świetle abstrakcyjnego myślenia, zanim dojdzie do podboju Oświecenia.

Nie obawiając się już o swoją pozycję, zawieszoną przez wieki pomiędzy sztuką i rzemiosłem ze względu na element utylitarny i pośrednio naśladowczą naturę⁵, architektura, postrzegana jako rodzaj sztuki, mogła wreszcie zadeklarować swoje ekspresyjne cele, będąc, jak każda inna sztuka, poświęcona *reprezentacji*. Bez wątplenia ma ona specyficzne tematy, problemy praktyczne, które wymagają odpowiedzi, odmiennych środków; przede wszystkim *budowanie*, tak ważne, że Witruwiusz postrzegał je jako *przyczynę*, jako główny powód architektury, a nie jej środki, jak twierdził Boullée w swoim słynnym incipit⁶. Ale to właśnie *reprezentacja* konkretnego celu kwalifikuje architekturę jako formę sztuki, która walczy o przeniesienie tej działalności, która jest również praktyczna, manualna i techniczna w świat ekspresji artystycznej.

Wynika z tego, że reprezentatywna *intencjonalność* jest priorytetem, który należy objaśnić i podkreślić, aby był on wyraźnie obecny dla każdego, kto przygotowuje się do realizacji projektu; co musi kierować wszystkimi wyborami, niezależnie od ich rodzaju, do których należy dążyć za pomocą odpowiednich narzędzi. *Intencjonalność*, jako taka, jest świadomym przejawem aktu woli, medytacyjnego aktu myśli, aktu rozumu, prowadzonego i kierowanego przez konkretny cel.

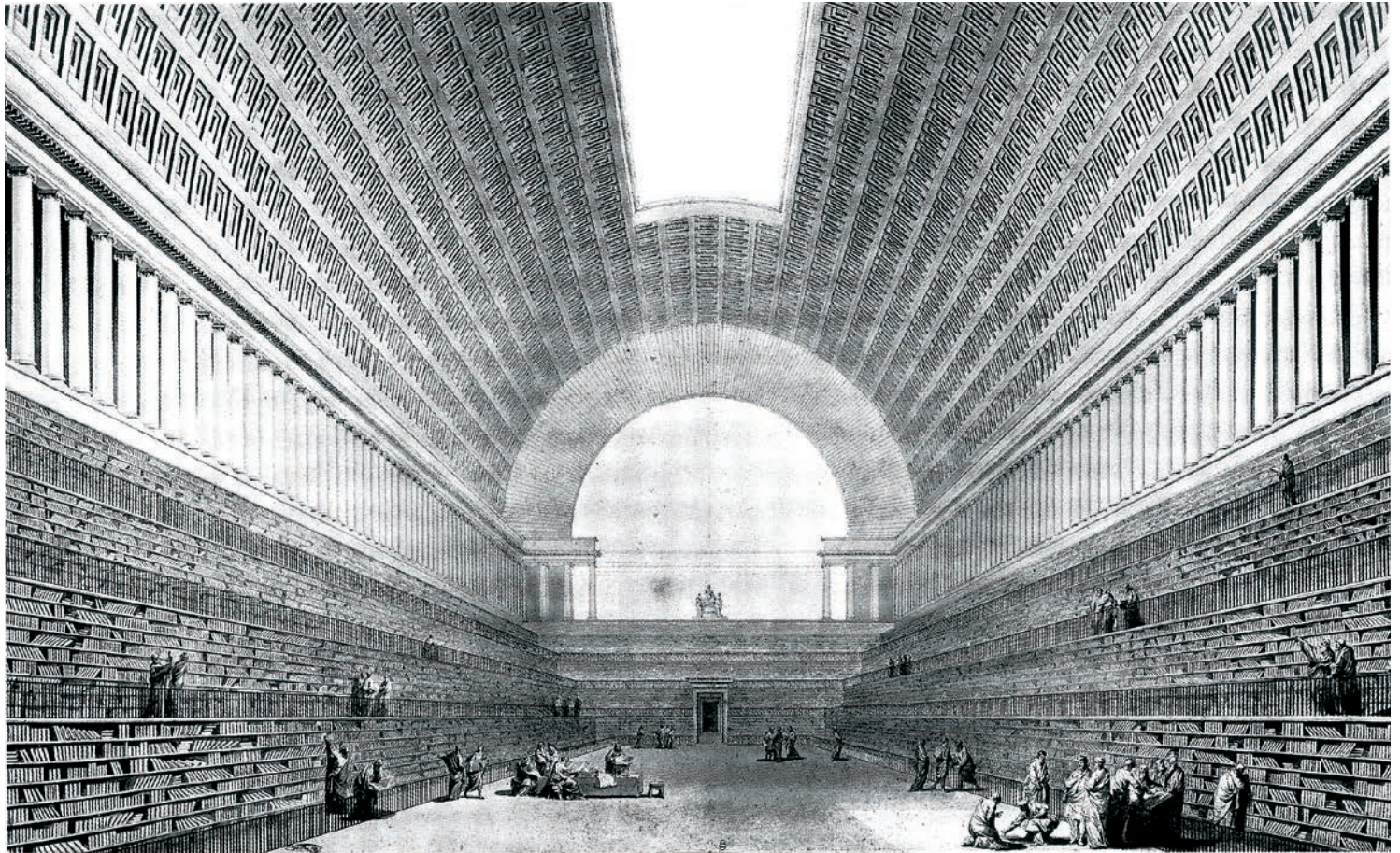
Pozostaje tylko doprecyzować, zarówno dla Boullée,

³ D. Diderot – J-B. Le Rond D'Alembert (red.) *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paryż 1751-1780.

⁴ "Beau", tom 12, 1752, [w:] D. Diderot – J-B. Le Rond D'Alembert, *op. cit.*

⁵ Omówienie tej długiej debaty, patrz, m.in.: F. Fichet, *La théorie architecturale à l'âge classique*, Bruksela, Mardaga 1979, i E. Franzini *L'estetica del Settecento*, Bologna 1995

⁶ "Czym jest architektura? Czy mam dołączyć do Witruwiusza i zdefiniować ją jako sztukę budowlaną? Nie, ponieważ definicja ta jest rażąco błędna. Witruwiusz myli skutek z przyczyną. Do realizacji konieczne jest najpierw jej wymyślenie," H. Rosenau (red.), *É. L. Boullée's Treatise on Architecture*, Londyn, 1953



jak i dla nas samych, jaki jest *temat* tej reprezentacji, teraz definitywnie oderwanej od naturalistycznej i mimesycznej idei sztuki: nie jest już obiektem natury, ale przedmiotem niematerialnym, abstrakcyjnym pojęciem. Zadaniem architektury jest reprezentowanie, jak stwierdził autor, *charakteru* budynków.

Pojęcie *charakteru* jest podstawą jego traktatu. Charakter jest tym, co podsumowuje temat, jest jego cechą fundamentalną, *idea*, która go definiuje: jest kwestią materii i sensu, istoty i znaczenia, które mają decydujące znaczenie dla architektury. Charakter ten musi być określony i sprecyzowany, aby następnie nabrał kształtu w akcie projektu; musi być reprezentowany, aby stał się nierozdzielalną własnością formy; musi być wyrażony w najbardziej bezpośredni i oczywisty sposób, aby stał się rozpoznawalną i niepowtarzalną cechą dzieła. Idea

abstrakcyjna musi stać się konkretna i zaprezentować się zmysłom, przyjmując pozory i materię. Charakter, charakterystyczne właściwości tematu – domu, teatru, biblioteki – muszą przemienić się w formy architektury, aby stać się widocznym i rozpoznawalnym oraz wywołać *efekt*. „Nadanie budynkowi charakteru oznacza rozsądne wykorzystanie każdego środka pozwalającego na wytworzenie wyłącznie tych doznań, które są związane z tematem.” Według Boullée, „Obraz architektoniczny powstaje wtedy, gdy projekt ma specyficzny charakter, który generuje wymagane oddziaływanie.” [...] „Oceniamy wrażenia, jakie wywołują w nas obiekty poprzez ich wyrazistość”⁷.

Pierwszy *twórczy akt* architektury polega na zidentyfikowaniu jej charakteru, „produktu umysłu”, po którym

⁷ Ibid.

nieodłącznie następuje decyzja o sposobie przedstawienia tej idei. Ze skutkiem, który, niezależnie od zastosowanych środków, dla Boullée, nadal klasycznie podlegał zasadom spójności, korespondencji i *celowości* – kolejne określenie drogie traktatom oświeceniowym, z obawy przed utratą skuteczności wyrazu i zepsuciem całego przedsięwzięcia. Idea i forma, aby osiągnąć pożądany *efekt*, muszą być zgodne.

Jeśli chodzi o mechanizmy twórczości artystycznej, Boullée wskazał na podwójne zagadnienie: identyfikację *natury*, tego, co moglibyśmy nazwać, wraz z Panofskym, *idea*⁸, oraz zdefiniowanie zasad, metod i instrumentów, na podstawie których można *przedstawić* taką naturę, dwóch aktów niezbędnych dla każdego działania twórczego.

Charakter budynków, nie będący jedynie efektem wyobraźni i czystego wymysłu, jest precyzyjny w odpowiedzi na pytanie zadawane na początku każdego projektu: *czym jest biblioteka, czym jest teatr, czym jest cenotaf, czym jest sąd i tak dalej*. Pochodzą one od samego tematu, jego istoty i natury: „Każdy problem zawiera swoje rozwiązanie”, przyznaje Louis Sullivan sto lat później.⁹

Spośród projektów, które Boullée opracował dla zilustrowania swojego traktatu, jako wsparcie i demonstracja jego teorii, uważam, że ten, który został opracowany dla Biblioteki Publicznej – przymiotnik ten jest w tym momencie kluczowy – był jednym z najpiękniejszych i wzorcowych, niestety nigdy zbudowanym, jedynym z określonym zleceniem i lokalizacją.

Czym jest Biblioteka? Jaki jest jej szczególny charakter? – zastanawiał się Boullée. Biblioteka Publiczna, stosunkowo nowy temat, była jedną z największych instytucji społecznych, miejscem, które zgromadziło kompleksową wiedzę o człowieczeństwie, świecką świątynią wiedzy. Jednolita, ogromna wiedza, oświeceniowa, którą posiadał Boullée, wyrażona poprzez rozległość i wyjątkowość sali, „amfiteatru książek”, które teatralnie pokrywają jego duże ściany, rozpięte pod ogromnym

sklepieniem, które wizualnie dramatycznie powiększało przestrzeń dziedzińca przeznaczoną na jego budowę. Rozległość to charakter, który należy do biblioteki; sala i sklepienie są jej metaforą i odzwierciedleniem. Sklepienie kolebkowe jest formą konstrukcji, która ją interpretuje i manifestuje: tak nieodzowną, że akceptuje jedynie bycie umieszczoną „w reprezentacji”¹⁰, pozór, który nie odpowiada jej rzeczywistej konstrukcji, odnosząc się do tego namalowanego, który obejmuje Platona i Arystotelesa, świata idei i świata widzialnej wrażliwości w wielkim freskach *Szkoły Ateńskiej* Rafaela.

Dla Boullée budownictwo nie było ani celem, ani przyczyną architektury: było tylko sposobem jej realizacji, a czasem nawet nieskutecznym. Prawdziwym narzędziem tej sztuki byłaby *kompozycja*, narzędzie pozwalające na budowanie zależności pomiędzy elementami oferowanymi przez naturę – znów „nauczycielem”, w postaci prostych brył i efektów świetlnych.

Boullée swoim traktatem miał wskazać racjonalną drogę dla architektury, drogę *oświeconą* rozumem, ale jasne jest, że w ten sposób nie wykluczono obecności intuicji i uczuć. W istocie, zostały one przyjęte jako niezbędny element tego procesu i jako ogólny cel każdej działalności artystycznej.

Nie przypadkiem, Boullée, wielki interpretator stulecia Oświecenia, uważany jest za racjonalistę i rewolucyjnego architekta, ale także *wizjonera*¹¹, a w przenikliwej definicji Aldo Rossiego, która posłużyłaby również

¹⁰ To nawiązanie do zdania Carlo Lodoli „Nic, co nie jest naprawdę funkcjonalne, nie powinno być proponowane w przedstawieniu”, o którym mowa w A. Memmo, *Elementi di architettura lodoliana*, Zara 1833.

¹¹ Wśród wielu publikacji na temat architektury Boullée i okresu oświecenia, patrz:

J. C. Lemagny (red.), *Les Architectes visionnaires de la fin du 18^e siècle*, Genewa, 1966

E. Kaufmann „Étienne Louis Boullée”, [in:] *The Art Bulletin*, wrzesień, 1939

E. Kaufmann *Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, Lequeu*, Nowy Jork, 1968

E. Kaufmann *Architecture in the Age of Reason*, Cambridge 1955
J. M. Pérous de Montclos *Étienne Louis Boullée. Architecte visionnaire*, Paryż, 1993.

⁸ E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin, 1924

⁹ H. L. Sullivan, *The Autobiography of an Idea*, Nowy Jork, American Institute of Architects, AIA Press, 1924; Nowy Jork, Dover, 1956

do opisanego jego architektury,¹² architekta, który utoro-
wał drogę do *ekstremalnego racjonalizmu*. Prawdą jest,
że w swojej próbie odnowienia Boullée położył podwaliny
pod *teorię* architektury, zbiór zasad i nauk dotyczących
projektowania, *teorii*, która z definicji była *racjonalna*,
i dążyła do umieszczenia architektury i sztuki w świecie
wiedzy. Jednak w tej strukturze deklaracja przynależno-
ści do świata sztuki ostatecznie usuwa ją z wszelkiego
pozytywistycznego determinizmu, wszelkiej pewności
dedukcyjnej i jakichkolwiek podejrzeń funkcjonalizmu.
Przeciwnie, Boullée umieścił architekturę w świecie dą-
żącym ku wrażliwości: podobnie jak w starożytności,
sztuka nastawiona na wzbudzanie uczuć, zaspokajała
pragnienia i budziła przyjemność, dawała *efekty*, które
wskazywały na zmysły, a nie tylko na intelekt.

Racjonalność Oświecenia, która nie może powstrzy-
mać się od bycia *narzędziem* służącym do kierowania
tym przedsięwzięciem, do pobudzania wyobraźni „bły-
skami inspiracji, które czynią przedmioty nowymi, od-
miennymi i bardziej stymulującymi oraz różnicują wzor-
nictwo”¹³. Wyobraźnia jest wyedukowana, odżywiona
i nastawiona na osiągnięcie celu; intelekt, można powie-
dzieć, jest *ślawicielem* wyobraźni, ale także hamuje fan-
tazję, kieruje talentem i intuicją do jasno określonego za-
dania, mocno zakotwiczonego w rzeczywistości rzeczy.
Jednak natura znów jest jej pojęciem porównawczym,
już nie mimetycznym, ale analogicznym: architektura
komponuje i przedstawia postacie z takim samym stop-
niem spójności i dokładności jak natura, wciąż nauczyciel,
„sprawiający, że natura działa”.

W tym teoretycznym konstrukcie światło rozsądku
wzywa i kieruje każdym aktem twórczym, określa *wa-
runki*, dzięki którym możemy stworzyć ideę, pozwolić
jej na wartość, szerokość i głębię, zasugerować rozwój
i przedstawienie. Oferuje warunki konieczne, ale niewy-
starczające. Wskazuje *metodę*, pojedynczy fundamen-
talny element architektury, który może być przekazywa-
ny, teoretyzowany i nauczany.

Pomysł nie wywodzi się z dedukcji: nie byłoby w tym
ani aktu twórczego, ani wytwarzania wiedzy. Prawdopo-

dobnie dotyczy to nie tylko sztuki, ale w różny sposób,
wszystkich dziedzin wiedzy, inżynierii i nauki. Można
powiedzieć, że każdy akt wiedzy obejmuje akt twórczy,
intuicję, która tworzy postęp, nowy pomysł, odpowiedni,
precyzyjny i prosty. Nie ma to nic wspólnego z oryginal-
nością i ekstrawagancją, jakoś nie jest wymagana i nie
jest przewidziana w żadnej dziedzinie sztuki czy nauki,
ale raczej z adekwatnością i głębią myślenia. Tyle tylko,
że między sztuką a nauką *cel* jest inny: w tej ostatniej
nie jest rozważana żadne *przedstawienie*, ani *emocje*,
druga fundamentalna część tezy Boullée’a.

Zaskakujące jest zatem to, że sto lat później, po dru-
giej stronie świata, w poszukiwaniu autentycznie „ame-
rykańskiego” sposobu tworzenia architektury, Louis
Sullivan ponownie obrał drogę analogiczną do Boullée.
Potwierdza to obecność idei, oryginalnego i precyzyjne-
go charakteru w każdym projekcie, wskazuje na potrze-
bę uczenia się od natury więzi między istotą i wyglądem,
a także sposobu, w jaki można reprezentować tożsa-
mość rzeczy z prostotą i klarownością.

W obliczu nowego tematu, jakim był drapacz chmur
pod koniec XIX wieku, w próżni kultury i metody, świa-
domy swojej roli w artystycznym przedstawianiu moż-
liwości nowej techniki żelaza, Sullivan zastanawiał się,
co architektura może powiedzieć o konkretnym nadrzęd-
nym obiekcie, który ma być zdefiniowany. Jednocześnie
zidentyfikował w przedstawieniu *charakteru* precyzyjną
racjonalność, która kieruje architekturą i stawia te same
pytania co Boullée: jaka jest natura drapacza chmur?
Jaka jest jego wewnętrzna jakość, jego cecha charak-
teryistyczna? Jego odpowiedzią była wysokość¹⁴, i zwró-
cił swoją wyobraźnię ku przedstawieniu wysokości, tej
niesamowitej i heroicznej własności, wtedy jeszcze nie-
modnej; on również, tak wyczułony na konstrukcję, cza-
sami wbrew zasadom inżynierii pozytywistycznej, chciał
uczynić opowieść o tym charakterze bardziej wyrazistą,
oczywistą i ekscytującą.

Poprzez najbarwniejszy i najbardziej empatyczny
język, Sullivan argumentował, że siła twórcza leży

¹² A. Monestiroli, *Il razionalismo esaltato di Aldo Rossi*, Bologna 2012.

¹³ É. L. Boullée *op. cit.*, str. 77

¹⁴ L. H. Sullivan, „The Tall Office Building Artistically Considered”,
Lippincott’s Magazine, marzec 1896. Również w: Kindergarten
Chats, Lawrence, Kansas 1934; Nowy Jork, Dover 1979

w *wolności* oferowanej przez „istotną relację pomiędzy intelektem a instynktem, zbyt często niedocenianą”¹⁵, gdzie instynktem jest pragnieniem, gdzie wyobraźnia dostarcza „żywej iskry”,¹⁶ do której należy dążyć ze swobodą i śmiałością, choć zakotwiczoną w świecie konieczności i zdrowego rozsądku¹⁷, gdzie intelekt „instruuje” i prowadzi grę, zapewniając głębię i spójność, tłumiąc kaprysy i fantazję. Wolność, zawarta w relacji między tymi dwoma światami, była dla Sullivana warunkiem koniecznym dla każdego aktu twórczego: oznaczała dążenie do życia bez pozorów, wstępnych warunków i konformizmu, oznaczała podążanie za *naturą rzeczy*, zgłębiając kluczowe znaczenia, aby wyraźnie je przedstawić.

Podobnie znajdujemy tę samą tęsknotę za wolnością wyobraźni i to samo wezwanie do głębi myśli w tekstach i twórczości najbardziej utalentowanych architektów dwudziestowiecznego racjonalizmu europejskiego. To samo napięcie między rozsądkiem a wrażliwością jest motywem przewodnim traktatu Le Corbusiera, idealnego ucznia Boullée. Jego książka¹⁸ jest zbudowana na peremptoryjnym wezwaniu do racjonalności w metodzie – pracy inżynierów, czytelności celów, które mają być osiągnięte, dokładności i determinacji w ich realizacji – i jednocześnie potrzeby ich prześcignięcia, *ku architekturze*, której charakterystyczną cechą jest równie niezbędna ekspresyjna jakość, właściwie artystyczna jakość odróżniająca sztukę od rzemiosła, a architekturę od inżynierii. Sztuka, która nawet dla Le Corbusiera, musi być poruszająca, musi dotykać zmysłów, musi wzbudzać emocje. Jak? Poprzez precyzję, zasugerował: „kontur i profil to kamień milowy architekta”. Albo poprzez precyzję, powtórzył Mies, poprzez konstrukcję „doprowadzoną do jej dokładnego wyrażenia”¹⁹, gdzie precyzja jest jakością wyrazu, a nie techniką budowlaną,

która dla Miesa była również podstawowym narzędziem do jej osiągnięcia.

Dokładność przedstawienia i dokładność wyrazu, która zakłada jasność celu, sama w sobie ma moc przekształcania procesu kierowanego i podtrzymywanego przez *rozum w emocję*, tę samą emocję, którą Loos odczuwał napotykając kopiec ziemi w lesie²⁰. Emocję, która pochodzi z rozpoznania, w kopcu ziemi jako w dziele architektury, aspektu własnego życia, reprezentowanego lub objawionego w innym świetle, głębszego i bardziej ogólnego. Rozpoznania, które odbywa się przede wszystkim za pomocą zmysłów, które wywołuje zdumienie²¹ a stamtąd dociera do intelektu, jak w grze luster, gdzie w formach architektonicznych widzimy odbicia nas samych, Nas wzmocnionych i uniwersalnych. Widzimy, w formie miejsc i architektury, narrację naszego własnego życia, widzimy toczącą się w słowach z kamienia, *ludzką komedię*²² która przedstawia i reprezentuje nas w naszym człowieczeństwie.

*Associate Prof. Ph.D Arch. Raffaella Neri, Department of Architecture, Built Environment and Construction Engineering, Politecnico di Milano

¹⁵ L. H. Sullivan, *The Autobiography of an Idea*, Nowy Jork, American Institute of Architects, AIA Press, 1924; Nowy Jork, Dover, 1956.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ „Osiągnięte rozwiązanie w sposób nieunikniony okazuje się być proste i wyraźnie sprzymierzeńcem zdrowego rozsądku”, H. L. Sullivan *The Tall Office Building*, *op. cit.*

¹⁸ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paryż, 1923.

¹⁹ W. Blaser, *Mies Van Der Rohe. Lehre und Schule*, Bazylea, 1977.

²⁰ A. Loos, *Ins Leere gesprochen*, Wiedeń-Monachium, 1962.

²¹ A. Monestiroli, *Lo stupore delle cose elementari*, Bolonia, 2007.

²² Odnosi się to do opowieści Balzaca w *La Comédie Humaine*, napisanej w latach 1831-1850.