

Bolesław STELMACH*

PRAWDA – ANTYPRAWDA

Prawdy w architekturze, jak wszystkie prawdy śmiertelnych, należą do *czasu*. Moderniści w XX w. wierzyli, że prawdę przekształcania przestrzeni dyktuje nauka. Jedną z takich utopijnych koncepcji było zburzenie Whitehallu w Londynie i zastąpienie „nowoczesną, racjonalną” zabudową. Martin Heidegger twierdzi, że *sztuka* (poezja) jest bezpośrednią emanacją, prze-jawem *bytu*. *Byt* jest prawie niedostępny myśleniu śmiertelnych na Ziemi, bo *przesłonięty*, zbyt ściśle związany z byciem. Jest to konsekwencja *czasu*, w którym prawda (greckie *aletheia* – nie-przesłonięta) jest nie-do-zauważenia przez myślenie. Natomiast *sztuka* to u-dzielanie prawdy. Dzisiaj prawdy istnieją jeszcze w przekazie tradycji i tam możemy badać ich naturę. Antyczni Grecy prawdę sztuki widzieli jako *od-krytość* (*oczywistość*) i *kalos kagatos* (*kalokagatija*) – nierozłączne piękno-dobro. Prawda jako piękno może zamienić się miejscami ze złem – w antyprawdę. Jest ona nie do odróżnienia od prawdy.

Słowa kluczowe: prawda w architekturze, zburzenie Whitehallu, *sztuka* jako prze-jaw *bytu*, *aletheia*, *sztuka* jako u-dzielanie prawdy, prawda jako piękno-dobro, antyprawda

1. WPROWADZENIE

„Prawdą jest to, co jest w przeciwieństwie do tego, co ma jedynie pozór istnienia” [Tischner 2020]. W ten sposób Józef Tischner twierdzi, za Arystotelesem (*Metafizyka*, w tradycyjnym tłumaczeniu: „Powiedzieć, że istnieje, o czymś, czego nie ma, jest fałszem. Powiedzieć o tym, co jest, że jest, a o tym, czego nie ma, że go nie ma, jest prawdą”), że prawda zaświadcza, że coś jest, w przeciwieństwie do nicości – nieprawdy, pozoru, złudzenia. Natomiast Dariusz Kozłowski mówi, że „architektura jest budowaniem rzeczy fikcyjnych, tak żeby wyglądały na prawdzi-

* Politechnika Łódzka, Wydział Budownictwa, Architektury i Inżynierii Środowiska, Instytut Architektury i Urbanistyki. ORCID: 0000-0002-8392-5353.

we”. Twierdzi, że „SZTUCZNOŚĆ sztuki i wspaniałe kłamstwo są dla architektury najważniejsze” [2012: 17-18]. Uważa też, że architektura jest grą.

2. NAUKA

W fundamentalnej dla architektów książce *Uczniowie cieśli* Lech Niemojewski pisze: „Gdy w noc pogodną, wyiskrzoną gwiazdami wznosimy oczy ku niebu, miłośnicy gwiazdozbiorów ukazują nam konstelacje i wymieniają ich nazwy, mówiąc: Oto Kasjopeja, oto Andromeda, a to Perseusz. [...] Gdy zaś z wysokości Kapitolu spojrzymy na Forum Romanum w blasku purpury zachodzącego słońca, kiedy Palatyn poczyna kłaść podłużne cienie na Forum, usiane złómkami kolumn, portyków, zaczątkami świątyń, stopniami nigdzie już nieprowadzącymi, i porównamy to, co widzimy, z planem usiłującym odtworzyć rozpadły kształt ówczesnej architektury – oto całość oglądanego obrazu rysuje się w naszych oczach jakby kamienny firmament nieba starożytnej Romy, plan trzymany w ręku, zdaje się firmamentu obrysem, ożywionym mitycznym ludem konstelacji. [...] Spośród chaosu ułomków marmurowych wystrzelają ku niebu trzy wyniosłe kolumny korynckie ze świetlistego, przezroczystego marmuru paryjskiego. Na wysokim cokole wspartym na piętnastu stopniach trwają od wieków trzy najpiękniejsze kolumny, jakimi szczyli się *Roma Aeterna* – «miasto kolumn i portyków». [...] Trzy kolumny na Forum Romanum. To jakby symbol trzech idei podstawowych naszej pięknej sztuki: prawdy, piękna i mądrości” [1999: 1-7].

Niemojewski uważa prawdę za jedną z trzech idei, na których wspiera się sztuka architektury, przy czym uzasadnia, że definiuje tę prawdę (te prawdy) nauka, „zaś zespół zdobyczy poznawczych, w których się objawiła siła przyciągania tego ideału [prawdy – B.S.], nazywa się nauką” [Niemojewski 1999: 17]. Jak twierdzi dalej profesor, dopiero „mądrość żąda od nauki dostarczenia środków rozumowych dla wszechstronnego przemyślenia i zrozumienia każdego zadania, jakie wypada rozwiązać. Żąda od nauki odnalezienia środka ciężkości problemu. Bo choć środek ten będzie przesuwiał się w stronę zagadnień przeważnie ekonomicznych, albo przeważnie społecznych, przeważnie higienicznych lub przeważnie gospodarczych, kiedy indziej może się on wymykać z zasięgu nauki w dziedzinę sztuki. [...] Mądrość żąda od architektury – sztuki, aby w czynnościach porządkujących składniki dzieła nie wypaczała tych wartości, jakie otrzymała od nauki, nie nagięła ich do celów niemających związku z istotą dzieła lub sprzecznych z jego nauką [1999: 207-208].

Twórcy ruchu modernistycznego, szczególnie w heroicznych latach 30. XX w., uważali, że ma kierować się on regułami naukowymi budowania miast i domów. Słynne pięć zasad Le Corbusiera czy zapisy Karty Ateńskiej [Flint 2014] miały mieć wyłącznie racjonalne – naukowe – przesłanki, a celem było dobro całej ludzkości.

Na początku 1964 r. sir Leslie Martin, niezwykle wpływowy londyński architekt, London County Council (LCC), otrzymał rządowe zlecenie opracowania ma-

ster planu dzielnicy rządowej stolicy Wielkiej Brytanii. Pomysł nie był autorstwa członków Partii Pracy, lecz wcześniejszego gabinetu Konserwatystów (z ramienia Konserwatystów Harold Wilson był premierem w latach 1964-1970, Alec Douglas-Home – w latach 1963-1964). Wtedy bowiem, we wczesnych latach 60., zdecydowano wyburzyć budynek Ministerstwa Spraw Zagranicznych. Pierwszym kompleksem, który budowano w tamtej okolicy, w tryumfującym wtedy stylu międzynarodowym, były trzy 66-metrowe „szafy” 22 kondygnacyjnych biurowców przy Marsham Street (Marsham Towers, 1964-2003), powstawały w latach 1963-1971, autorem był Eric Bedford, mieściły trzy ministerstwa. Nicolaus Pevsner określił je jako „the very image of faceless bureaucracy” [dobitny obraz bezosobowej biurokracji]. Zostały rozebrane w latach 80., powszechnie uznane za pomyłkę („the three ugly sisters”).

Masterplan sir Leslie Martina, w opinii autora, był rysowany w opozycji do tego zespołu. Przewidywał wyburzenie wszystkich bloków z XVIII i XIX w., w tym budynki przy Great George Street, Bridge Street i Richmond Terrace. Wielu twierdziło, że masterplan wykraczał daleko poza rządowe zlecenie. Nie można jednak odmówić autorom konsekwencji i naukowego – technologicznego – podejścia do kształtowania tej megastruktury. Powoływanie się na przyjazną „białą” technologię cechowało pomysłodawców zmian przestrzennych, dzielnicy rządowej – gabinet Konserwatystów od wczesnych lat 60.

Megastruktura zaproponowana przez sir Leslie Martina oferowała wszystkie zdobycze technologii w służbie urbanistów naszych czasów. Uciążliwe drogi jezdne schowano w tunelach, bezkolizyjnie z nimi przywiązano gigantyczny kompleks biur, które mogły być elastycznie użytkowane, w zależności od zwiększających się lub malejących potrzeb powierzchniowych. Parokondygnacyjne biura rządowej administracji rozlokowano wokół kameralnych dziedzińców, których schodkowo-tarasowa struktura od północy dawała dobre naturalne oświetlenie. Osią kompleksu był kryty, doświetlony świetlikami, wielopoziomowy pieszy pasaż, inspirowany oczywiście Galerią Wiktora Emanuela II w Mediolanie. Ta horyzontalna megastruktura z naukowymi uzasadnieniami rodem ze szpitala w Wenecji, autorstwa Le Corbusiera, ciągnęła się od Tamizy do parku św. Jakuba.

Szczegółowość wizji nie pozostawia wątpliwości, że architektura miała wszystkie cechy „prawdziwej” – modernistycznej, technologicznie i naukowo rozwiązanej – przestrzeni. Ożywiał je heroiczny duch innowacji rodem z lat 30. XX w., chociaż o gabarytach pozwalających na przestrzenną dominację pozostawionych w zieleni opactwa Westminster i parlamentu. Jako zabytek zostawiono też budynek Scotland Yardu, co prawda otoczony nową zabudową.

Nawet tak ceniony i uznany architekt jak sir Leslie Martin, autor planu, wpływowo członek London County Council – LCC (1889-1965), nie miał jednak siły, aby przezwyciężyć opór „lobby konserwatorów” (*preservationist lobby*). Wieloletnie zmagania o urzeczywistnienie „czystego planu” przebudowy Whitehallu zakończył gorzkim listem do zleceniodawcy z lipca 1970 r.: „Proszę nie trudzić się odpowiedzią”.

3. POEZJA

Platon w księdze X *Państwa* powiada, że poezja jest czymś nieskończenie odległym od prawdy, bo prawda – wiedza prawdziwa (*logos*) – to najpierw idea (twór Demiurga), potem nieporadne wyobrażenie (w umyśle człowieka), na koniec wreszcie dzieło rąk i talentu rzemieślnika czy artysty na nikłe tylko podobieństwo tego wyobrażenia. Poezja jest więc po trzykroć od prawdy odległa. Na tej podstawie Platon twierdzi, że poeci nie są potrzebni w idealnym państwie [Wodziński, Domański 2020]. Jednocześnie w innych księgach (m.in. *Fajdros*, 257B) pochwała poezję natchnioną przez bogów, która dosięga prawd boskich, niedostępnych nawet filozofom. W innych tekstach Platona można także znaleźć myśl bardziej poetycką, aniżeli chciałby tego w owej X księdze *Państwa*. Filozofowie zwracają uwagę na te sprzeczności w jego innych pismach. Z jednej strony Platon „wypęcza z państwa poetów, aby tolerować w nim siebie, jako poetę” [Wodziński, Domański 2020].

Aby mówić o architekturze, Dariusza Kozłowskiego, trzeba sięgnąć do poetyckich symboli takich jak Droga Czterech Bram: Inicjacji, Nadziei, Wiedzy i Wiary. Architektury trzeba doświadczać przy muzyce Claudia Monteverdiego. Peter Zumthor pisze, że dom powinien być tak awangardowy, jak awangardowa jest muzyka. Mówi, że światło dzienne ma dla niego „niemalże duchową jakość”, czy o „transcendentnym aspekcie” swojej pracy; emocjonalnej „temperaturze przestrzeni”, jej „ciężkości” czy „poziomie intymności”: „[...] nawet jeżeli zapachnie to mistycyzmem – wyobraźmy sobie wypreparowanie wszystkich obcych dźwięków z budynku i gdy postaramy się wyobrazić sobie, jak by to było, gdyby już nic nie pozostało, nic do ujęcia, nic zupełnie, narodzi się pytanie: Czy budynek nadal ma dźwięk?” [Zumthor 2005: 32-33].

John Pawson każe architektom poszukiwać inspiracji dla atmosfer budowanych przez nich domów w najbardziej odległych „poetyckich krainach”: kształtach wydm, układzie nadmorskich kamieni, rysunku kamiennego klifu, ale i japońskiej czarce do parzenia herbaty (XV w.) czy wytartym przez setki lat marmurowym lub drewnianym stopniu świątyni [Pawson 2001].

4. RĘKODZIEŁO

Nad biurkiem Martina Heideggera w jego *Hutte* (chacie) w górach Schwarzwald, z wielkim widokiem na szwajcarskie Alpy, wisiało zdanie: „Rękodzieło to coś rzadkiego i cennego”. „To, co małe, także ma swoją trwałość, jest nią tępy upór codziennego wciąż-to-samo, które jest trwałe tylko dlatego, że broni się i musi się bronić przed wszelką zmianą” [Ott 2013: 80]. Zumthor w swoich manifestach wielokrotnie ucieka się do poetyckich metafor i skojarzeń. Mówi o magii rzeczywistości otaczającej odbiorcę architektury lub krajobrazu albo pisze, że „budynek

ma duszę”, albo że jest „wrażliwym naczyniem dla rytmu kroków po podłodze”. Mówi o odbieranej natychmiast atmosferze sonaty: „[...] atmosfera stworzona z dźwięków, która mnie otula i porusza, która wprawia mnie w szczególny nastrój” [Zumthor 2010: 83]. Paradoksalnie Zumthor mówiący o architekturze metaforami i poetyckimi zagadkami jako o najbardziej bliskiej prawdy rzeczy architektonicznej widzi rysunki techniczne projektu. One są bezpośrednim odpowiednikiem codziennej pracy na budowie cieśli i kamieniarza. Żmudnie, ręcznie rysowane na papierze przybliżają architekta do materii drewna i kamienia. Są nośnikami prawdy budowania, jak ciężar kamienia i żywiczny zapach drewna.

5. SZTUKA

Żyjemy w czasach, gdy prawda nie tylko stała się niewygodna, ale i nieszczególnie pożądana. Demobilizacja objęła prawdę rozumu, tj. prawdę teoretyczną, ale też wszelką inną prawdę, której się poszukiwało: „prawdę sztuki, prawdę objawienia, prawdę życia” – pisze Bogdan Baran w swojej refleksji nad „drogą myślową” Heideggera [Baran 2004: 238]. Dwa problemy pojawiające się w myśleniu tego niemieckiego filozofa są dla nas kluczowe: *sztuka* i warunkujące ją *bycie*, z którego rozumienia wynika rozumienie sztuki.

Prawda „jest jeszcze dostępna [...] jako przekaz tradycji” – pisze dalej: „Ponowoczesność, epoka pisowni po wyczerpaniu oświeconego rozumu, niewiarą w moderną prawdę objęła wszelką prawdę. [...] Z jednej strony więc ponowoczesność byłaby epoką zwinięcia metafizyki, wszelako z drugiej – zwinięcia myślenia. Zgodnie z literą pism Heideggera wydawałoby się to sprzeczne, bo zwinięcie metafizyki miało przecież otwierać pole dla myślenia bycia. Chociaż przecież sam Heidegger *clou* swojego myślenia wyraził w języku epoki pisma. *Clou* rozważań filozofa jest przekreślenie bycia: [...]. Zwinięcie metafizyki otwiera więc pole pismu i w tym sensie ponowoczesność należałaby do dziejów bycia, opisanych przez Heideggera. Formuła pisać to myśleć – i: myśleć to pisać – wyraża demobilizację metafizyki jako dziedziny prawdy przedmiotowej lub w języku Heideggera «prawdy bytu»” [Baran 2004: 239]. Jego zdaniem prawdziwość (prawda) jako *adaequatio rei et intellectus* – zgodność rzeczy i myśli – nie sięga do ontologicznego wymiaru prawdy. Heidegger wraca do greckiego słowa *αληθεια*, którym Grecy określali prawdziwość: nie-skrytość. To, co prawdziwe, jest nie-skryte; jest ujawnione. Fenomenowi prawdy należy więc poszukiwać w „egzystencjalnej otwartości jestestwa” [Baran 2004: 80].

Aby zrozumieć wywody Heideggera o sztuce, trzeba przypomnieć jego myślenie o *byciu*. Owa *egzystencja bycia* – związek pomiędzy jestestwem (*Da-sein*) a byciem (*Sein*) – nie polega na zwykłym ich rozróżnieniu. Aby przybliżyć ich wzajemne relacje, filozof używa metafor takich jak „drganie” czy „stan

zawieszenia” [Heidegger 1977: 47]. Jako wrzuceni w czasowość-egzystencję-świat, dostrzegamy owo rozróżnienie niezwykle rzadko, w chwilach wyjątkowych. „W otchłani przerażenia dzielność rozpoznaje nieuczęszczaną niemal przestrzeń bycia, poprzez której prześwit (*die Lichtung*) dopiero wszelki byt powraca” [Heidegger 1977: 52].

Gdy Heidegger prowadził rozważania (*O istocie prawdy*, 1930), sięgnął do tekstów Platona (*Nauka o prawdzie*, 1930/1931). Wskazywał, że w jego myśleniu *aletheia* (gr. *αληθεια*) zaznacza się jako dwoistość myślenia: prawda jako nieskrytość i prawda jako słusność. Stwierdza, że u Platona prawdziwe bycie to idee, „które świecą”, a rzeczy zjawiskowe są ich cieniami. Istotą idei jest ich widzialność – nieskrytość, ale w konsekwencji *aletheia* w świetle *idei*, do których wszystko jest odnoszone, musi oznaczać także *adaequatio*, czyli słusności rzeczy zjawiskowych w świetle idei. W innym tekście użył łacińskiego *rectitudo* (prawość, zgodność) na określenie prawdy, co niezwykle zawęża jej rozumienie [Ott 2013: 189].

Zdaniem Heideggera dzieło sztuki jest jednym ze sposobów dziania się prawdy. Prawda w dziele nie oznacza trafnego odtworzenia rzeczywistości, lecz odkrytość „bytu w całości”, w jego postaci sporu świata i ziemi. Tak ujawniony byt przejawia się, prześwieca – „wydostaje się spomiędzy”. I to jest właśnie piękno. Piękno ma więc w swojej naturze walkę, napięcie, nie zaś obojętną „harmonię”. Piękno jest przejawem, ideą (platońskie *eidōs*) wyglądu, tym zaś, co się przejawia, przybierając postać dzieła, jest spór świata i ziemi.

„Sztuka to [...] stwarzanie dzieła, u-dzielanie prawdy” [Baran 2004: 171]. Ta prawda, prześwit i nieskrytość/skrytość bytu dzieje się jako poezja. Heidegger pozostawia bez odpowiedzi pytanie, „czy sztuka we wszystkich mianowicie swoich odmianach od architektury po utwory poetyckie wyczerpuje istotę poezji” [Heidegger 1997: 61-62].

6. ANTYPRAWDA

Fiodor Dostojewski powiedział prowokacyjnie, ustami księcia Myszkina w *Idiocie*, że „piękno zbawi świat”, chociaż zaraz potem zastrzegął się, że „piękno to zagadka”, że „piękno jest straszne”. Jak twierdzi Emil Cioran: „Gdy Dostojewski mówił, że piękno zbawi świat, nie myślał o formalnym charakterze pewnego harmonijnego układu – chodziło mu o czystość samej treści życia” [2008: 39].

W notatkach na marginesie swych pism Dostojewski zapisał: „Przyszły Antychryst będzie miał świat pięknem” [Uspiński 2001: 58]. Piękno ma mienić się i mieć „ideałem Madonny” oraz „ideałem Sodomy” nie-do-odróżnienia. W tradycji wschodniej ikona jest oknem, przez które „transcendencja spogląda na rzeczywistość”. Antychryst pojawia się w roli Chrystusa. Nie-do-odróżnienia. „Antychryst zajmuje miejsce na g ó r z e, Chrystus schodzi do p o d z i e m i a” [Wodziński 2005: 29].

Dzisiejszy infernalny świat jest doskonały w egzystencji zapominającej śmierć. Im doskonalsze *bycie* śmiertelnych na ziemi, tym dokładniej przesłania nam *byt*. Immanentną cechą naszej cywilizacji jest *ich* zespolenie nie-do-odróżnienia, tworzące *prawdę-antyprawdę*. Całkowite przesłonięcie *bytu* (*Sein*) przez *bycie* (*Dasein*) jest ucieczką od trwogi (*Angst*) w czasie (*Zeit*). Właściwy mu jest „*modus* zamaskowania i zamknięcie poprzez gadaninę, ciekawość i dwuznaczność” [Heidegger 2004: 281]. Przyzwolenie na to przez śmiertelnych przeradza się w ucieczkę w antypiękno (nie-odróżnienia od piękna). *Aporia* to przekonanie śmiertelnych o takim właśnie istoczeniu się bycia. Odnajdowanie szczęścia we wrzuceniu w czas i odrzucaniu bytu. Unieważnienie *Sein* przez *Dasein* w czasie jest szczęśliwą zgodą na antypiękno na *g ó r z e* i piękno na *d o l e*.



A

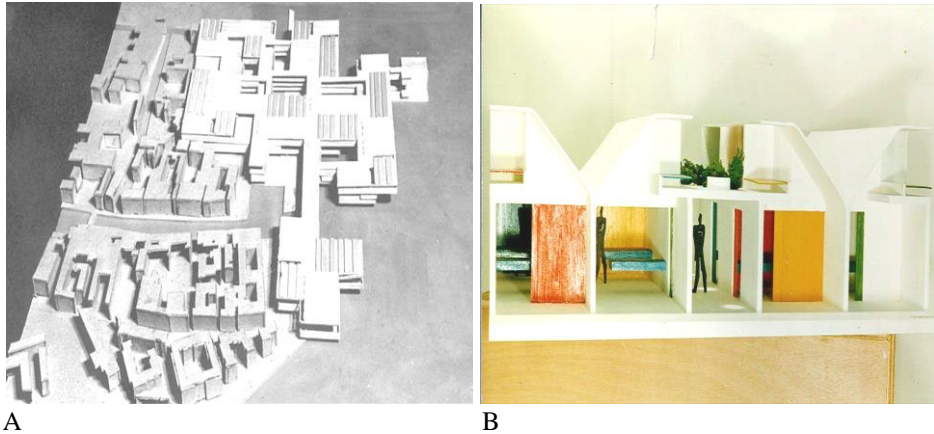


B



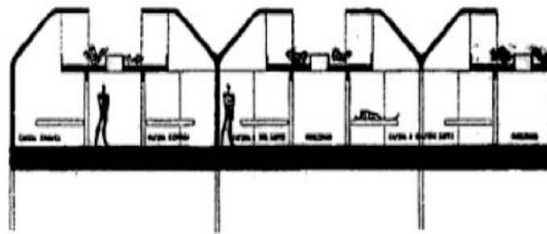
C

Rys. 1. Wyższe Seminarium Duchowne Księży Zmartwychwstańców, Kraków, 1985-1993, architekci: Dariusz Kozłowski, Wacław Stefański (A, B, C)



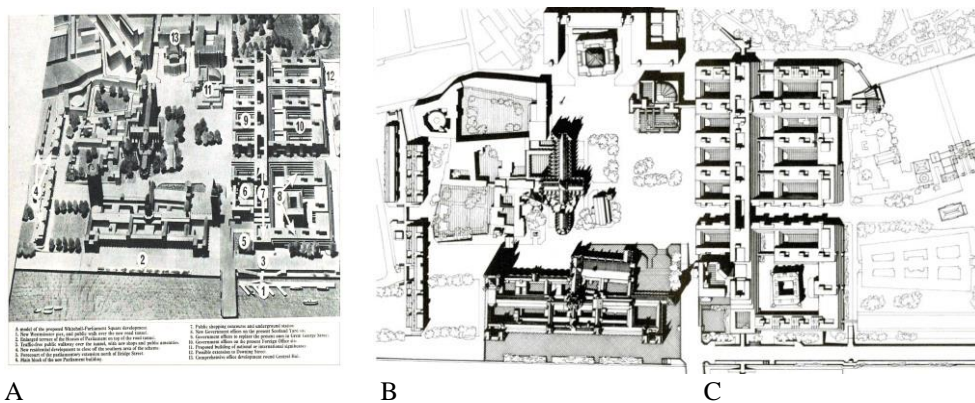
A

B



C

Rys. 2. Projekt szpitala w Wenecji, 1964, architekt: Le Corbusier (A, B, C)



A

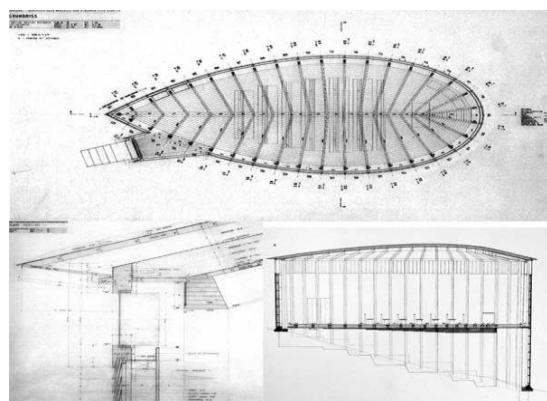
B

C

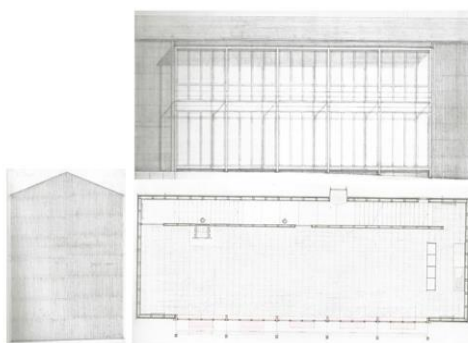
Rys. 3. Le Corbusier, masterplan biur rządowych Whitehall, Londyn, 1964-1969, architekt: sir Leslie Martin (A, B, C)



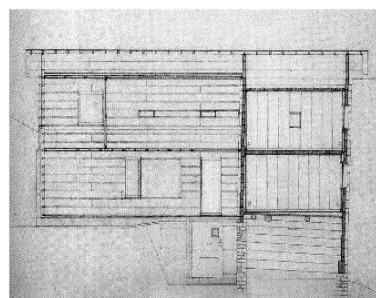
Rys. 4. Brunswick Centre, Londyn, 1967-1972, architekt: Patrick Hodgkinson



A



B



C

Rys. 5. Rysunki projektów architektonicznych, autor: Peter Zumthor (A, B, C)



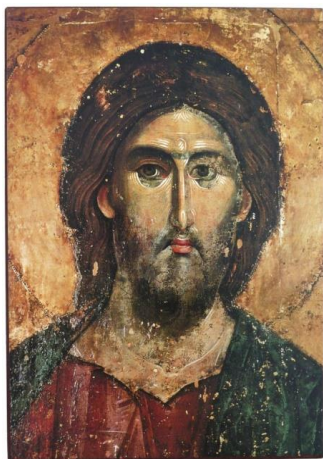
A

B

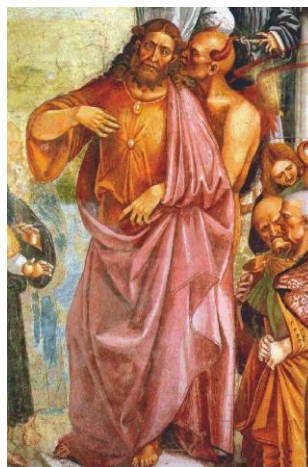


C

Rys. 6. Drewniana kaplica kontemplacyjna, Unterliezheim, Niemcy, 2017-2018, architekt:
John Pawson (A, B, C)



Rys. 7. Chrystus Pantokrator, ikona z VI w.



Rys. 8. Antychryst



Rys. 9. Chrystus i Antychryst (internet)



A



B

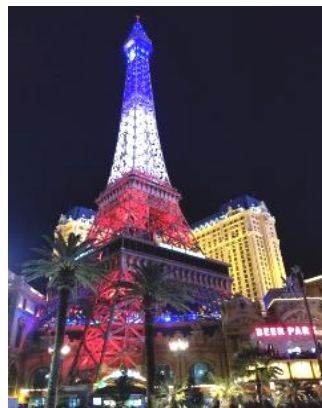


C

Rys. 10. Wenetian Hotel, Las Vegas (A, B, C)



A



B



C

Rys. 11. Łuk Triumfalny z wieżą Eiffła (A), wieża Eiffła w Las Vegas (B), wieża Eiffła, Las Vegas (C)

LITERATURA

- Baran B., 2004, *Heidegger*, Inter Esse, Kraków.
 Cioran E., 2008, *Samotność i przeznaczenie*, Wydawnictwo KR, Warszawa.
 Flint A., 2014, *Le Corbusier. Architekt jutra*, GWF, Warszawa.
 Heidegger M., 1977, *Czym jest metafizyka? Budować, mieszkać, myśleć*, red. K. Michalski, Czytelnik, Warszawa.
 Heidegger M., 1997, *Drogi lasu*, tłum. J. Mizera, Aletheia, Warszawa.
 Heidegger M., 2004, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, PWN, Warszawa.
 Kozłowski D., 2012, *W świecie fikcji, opery, wspaniałego kłamstwa i betonu*, BTA Kraków, 01/03, s. 17-18.

- Niemojewski L., 1999, *Uczniowie cieśli*, wyd. Trzaska, Evert i Michalski, Warszawa.
- Ott H., 2013, *Martin Heidegger. W drodze do biografii*, Aletheia, Warszawa.
- Pawson J., 2001, *Minimum*, Phaidon.
- Tischner J., 2020, *Rozmowy o prawdzie*; dysputa Tischner – Woleński, Litosfera (dostęp: 19.03.2020).
- Uspiński B., 2001, *Religia i semiotyka*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk.
- Wodziński C., 2005, *Trans, Dostojewski, Rosja, czyli o filozofowaniu siekierą*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Wodziński C., Domański J., 2020, *Pradawna waśń filozofów z poetami*, Fundacja na rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, Medytacje Filozoficzne w Łazienkach Królewskich 12.04.2014 (dostęp: 28.03.2020).
- Zumthor P., 2010, *Myślenie architekturą*, Karakter, Kraków.

TRUTH – ANTITRUTH

Summary

Truths in architecture, as all truths of the mortals, belong to *time*. In the 20th century the modernists believed that the truth of space transformation was dictated by science. One of such utopian ideas was to demolish Whitehall in London and to replace it with “modern and rational” buildings. Martin Heidegger claims that *art* (poetry) is a direct emanation or manifestation of *existence*. However, *existence* is virtually inaccessible to thinking of mortals on Earth, because it is *concealed* and associated too closely with being. This is a consequence of *time* in which truth (in Greek: *aletheia* – unconcealed) is imperceptible by thinking. On the other hand, *art* is the impartment of truth. Nowadays, truths still exist in the message of tradition and their nature can be examined there. The ancient Greeks perceived truth of art as *kalos kagatos* (*kalokagatiya*) – beauty-good. Nevertheless, truth as beauty can swap places with evil and turn into antitruth which is indistinguishable from truth.

Keywords: truth in architecture, demolition of Whitehall, *art* as a manifestation of *existence*, *aletheia*, *art* as impartment of truth, truth as beauty-good, antitruth