

HISTORIA ARCHITEKTURY JAKO HISTORIA MIEJSC O SZCZEGÓLNYM ZNACZENIU

1. Autentyczność dzieł, ich historia i konserwacja

„Nie ma wątpliwości co do tego, że pojęcie «autentyczności» znajduje się w samym centrum krytycznej refleksji nad konwencją dotyczącą światowego dziedzictwa, tzn. nad podstawowymi kryteriami wciągania budowli lub starożytnych dzielnic historycznych na listę pomników wzbudzających powszechne zainteresowanie, i że jest też ono w centrum krytycznej rewizji umowy weneckiej, która w trzydziestą rocznicę swego sformułowania dostarcza znaczącą okazję i pretekst do niniejszych przemyśleń”¹. Ta wypowiedź Borsiego, która była tematem ważnego spotkania w Neapolu, zwraca uwagę krytyków, historyków i restauratorów architektonicznych na historyczną i artystyczną „wartość” największych dzieł przeszłości, stawiając ją ponad samą ich wartością materialną. Termin ten: „wartość”, z którym łączy się „autentyczność”, bądź też prawdziwość, wysuwa na pierwsze miejsce pierwotne znaczenie, motywacje i uwarunkowania wielkich i małych dzieł architektonicznych. Te bowiem należy w sposób ewidentny odzyskać i na nowo zaproponować w historycznym przekazie, gwarantującym ciągłość pamięci, która może stać się źródłem usilnych zabiegów wokół konserwacji zabytków.

Jak pisał swego czasu Kubler, zadaniem naszego pokolenia jest stworzenie historii, która odda sprawiedliwość znaczeniu i istnieniu rzeczy². Historyk może zatem stwierdzić, że ma do wykonania szczególną pracę, która polega — według definicji Kublera — na umiejętnym skupieniu wszystkich elementów studium nad dziełem sztuki w punkcie, w którym zbiegają się dwa sensy: zna-

* Maria Antonietta Crippa — ur. w 1946 r., jest architektem i historykiem architektury. Wykłada na Wydziale Inżynierii Politechniki w Mediolanie. Zajmuje się architekturą współczesną, a zwłaszcza sztuką sakralną z punktu widzenia teoretycznego i praktycznego. Jest członkiem włoskiej redakcji *Communio*. Jest też autorką wielu dzieł poświęconych sztuce sakralnej.

¹ G. Borsi, Tekst na otwarcie prac Międzynarodowego Dnia Studium pod hasłem: *Autenticità e patrimonio monumentale*, w: *Autenticità e patrimonio monumentale*, Atti, n. monografico di „Restauro” 130 (1994) 9.

² Kubler, *La forma del tempo*, Torino 1972, s. 149.

czenie dzieła (nieco dalej autor ten nazywa go „wyrazem”³) oraz jego forma. Znaczenie i forma — są to dwa elementy, dwa obszary badań historycznych nad architekturą, mających na celu rekonstrukcję i uznanie ich autentyczności.

Według tego samego autora, wzrostowi precyzji i rozległości, czy też wręcz wszechstronności metod używanych w celu ustalenia „katalogu osób i rzeczy” towarzyszą — jako nowy twór XX wieku — studia ikonologiczne, w których „słowo ma prymat przed obrazem”, i morfologiczne, „oparte na typach formalnej organizacji i sposobach ich odbierania”. Jednakże ani jedno, ani drugie, nie są wystarczające do tego, by jasno określić obszar aktualnej historii sztuki, w którym nierozzerwalnie łączą się ze sobą znaczenie i forma. Mówiąc ściślej, tym, co powoduje swoiste zakłopotanie historyka, jest sama treść historyczno-artystyczna, a więc określenie obszaru sztuki, który Kubler chciałby poszerzyć aż do włączenia „wszelkich rzeczy uczynionych przez człowieka w historię sztuki”.

Przez długi czas człowiek nie czuł potrzeby tworzenia historii własnej sztuki, dopóki w dziedzinie artystycznej żył na sposób „ahistoryczny”⁴. Początki, czy też raczej przebłyski historii sztuki

³ Tamże, s. 149 n. Na szczególną uwagę zasługuje cały rozdział zatytułowany: *Equivalenza di forma ed espressione*, ss. 149-153, który autor kończy stwierdzeniem: „Całego zagadnienia, podnoszonego obecnie przez historyczne studium rzeczy, nie podejmuje ani biografia, ani pojęcie stylu, ani też analiza znaczenia... Zamiast pojęcia stylu... chcieliśmy na tych stronach naszkicować ideę następowania po sobie zależnych od siebie oryginalnych dzieł i ich kopii, odpowiednio rozłożonych w czasie i dających się zidentyfikować jako pierwotne lub późniejsze wersje tego samego typu działalności”.

⁴ Por. G. Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art — de Vasari à nos jours*, Paris 1986, s. 13. To interesujące ujęcie problematyki zawiera też pewne stwierdzenia, z którymi nie mogę się zgodzić w pełni, a które potrzebowalyby odpowiedniego miejsca do pogłębionej dyskusji, ponieważ Bazin uważa, iż historia sztuki, zrodzona z dumy Florentczyków, z ich świadomości bycia rylcem nowego, postępowego świata, który zostanie później nazwany *Odrodzeniem*, zakłada w sobie dwa rozłamy: pierwszy z nich nastąpił w łonie chrześcijaństwa, które z jednostki uczyniło przedmiot, a nie podmiot historii, drugim zaś była mała troska o warunki, w których pracowali artyści, spadkobiercy Starożytności. Mnie się natomiast wydaje, że relacja między sztuką i historią, która wpływa na kształt historii sztuki, wymaga o wiele bardziej pogłębionej i uważnej oceny jej początków. Zgodnie z R. Assunto, można stwierdzić iż „chodzi tu o ponowną refleksję nad zależnością lub niezależnością sztuki, bądź też nad uwarunkowaniami sztuki jako autorki, a nie jako wytworu owej złożonej rzeczywistości historycznej”. Por. R. Assunto, *La critica d'arte nel pensiero medievale*, Milano 1961, s. 353. W dziele tym na szczególną uwagę zasługuje dobre zrozumienie różnic i ciągłość między artystycznymi pojęciami wczesnego Odrodzenia

mają miejsce w okresie rozkwitu renesansu florenckiego, kiedy artyści — jak wiemy doskonale — przeszli z poziomu rzemiosła na płaszczyznę intelektualną i naukową. O ile jednak w XV wieku, kiedy pojawiło się humanistyczne pojęcie historii rozumianej jako *magistra vitae*, której celem była żywotność pamięci i użyteczność, twórczy impuls, bezpośrednie nawiązanie do dzieł starożytnych i zdumienie nad możliwościami płynącymi z nowej nauki perspektywicznej były wciąż jeszcze tak żywe i energiczne, że zdołały skupić całą uwagę najbardziej światłych osób, o tyle w następnym wieku ta sama postawa kulturalna, bardziej już przemyślana i opanowana, zapoczątkowała — wraz z dziełem G. Vasariego — współczesną historię sztuki, która przewyższała pierwszy poziom kroniki, stając się ekskursem zawierającym łańcuch opowiadań o doświadczeniach i ważnych postaciach. Począwszy od niego wszedł zwyczaj wyjaśniania faktów za pośrednictwem biografii jednostek, którym przypisywano, w sposób bezpośredni i pragmatyczny, bez jakiegokolwiek weryfikacji, wpływ na dziedzinę duchowych wartości ludzkich.

Wszakże dopiero w wieku XVIII J. J. Winckelmann stał się prawdziwym twórcą historii sztuki współczesnej, właśnie wtedy, gdy zaczęto uznawać autonomię sztuki, co natychmiast doprowadziło do pojawienia się estetyki, i gdy zrodziło się nowe pojęcie historii, rozumianej w terminach ewolucjonistycznych. Odkrywano wówczas różne jakości piękna, różniące się między sobą na gruncie źródeł kulturowych i geograficznych, udowodniano tezę o relatywności zmysłu estetycznego, poszukiwano w architekturze wyrazu charakteru określonych ludów, nawiązując przy tym do procesu tworzenia się burżuazji i narodów nowożytnych.

Tak więc dyscyplina historii sztuki w sensie nowożytnym narodziła się w epoce neoklasycznej, w ścisłym kontakcie ze studiami archeologicznymi, które rozkwitły bogatą literaturą, świadcząca o coraz bardziej natężonym i wysubtelnionym zainteresowaniu antykiem, który jeszcze nie był ukierunkowany na zagadnienie stylu. Winckelmann, który jako pierwszy podał synchroniczną wizję ewolucji sztuki (porównując ze sobą wielkie etapy sztuki greckiej i renesansu włoskiego, dwóch okresów historycznych zdominowanych przez ideę i rzeczywistość piękna), stworzył nie tyle historię artystów, zgodnie z modelem włoskim, ile historię „pięk-

i Średniowiecza, które znajdujemy w rozdziale: *La fine del Medioevo nel pensiero estetico italiano. Persistenze medievali nel pensiero del Petrarca. Milano. Le concezioni del primo Rinascimento e la loro antiteticità rispetto a quelle medievali*, s. 286-307.

na”, czyli — posługując się współczesnym rzeczownikiem, doskonale odpowiadającym temu terminowi — historię formy.

W kontekście olbrzymiego i jakościowo niezwykłego poszerzenia horyzontu historiograficznego jako takiego i artystycznego, mającego miejsce w romantyzmie, w którym zrodziła się interpretacja historii jako rozwoju wartości idealnych, dojrzało dążenie do stworzenia organicznej syntezy określonych historii, w zależności od uporządkowanych, wzajemnych powiązań między wydarzeniami duchowymi, religijnymi, artystycznymi, politycznymi, społecznymi, itp. Jak wiadomo, zasadnicze znaczenie miał tutaj wpływ idealizmu, a zwłaszcza filozofii Hegla, który określił sztukę jako imitację ideału, a nie natury.

Naszkiecowany pokrótce i schematycznie odnośny obraz służy tylko i wyłącznie temu, by przy pomocy kilku istotnych współrzędnych właściwie usytuować historię architektury. Muzea, instytuty i stowarzyszenia zajmujące się historią sztuki, rozpowszechnienie specjalistycznych przeglądów i czasopism, które zapoczątkowały nowoczesną metodę eseistycznego studium poszczególnych problemów, pojawienie się pierwszych podręczników czy też skryptów z historii sztuki, które na różne sposoby wychodziły naprzeciw coraz bardziej rozpowszechnionym wymogom historii sztuki powszechnej, żywa kontynuacja tradycji tak zwanych *connesseeurs* — wszystkie te zjawiska intensywnie ożywiły cały wiek XIX, rzucając zarodki nowości, którą ostatecznie wydało na świat następne stulecie.

2. Dobra kultury o profilu religijnym

W liście z 1991 roku, skierowanym do europejskich Konferencji Episkopatu, Papieska Komisja do Spraw Zachowania Dziedzictwa Artystycznego i Historycznego Kościoła wezwała do skrzętnej konserwacji i troski o dziedzictwo kościelne, zarówno mając na uwadze znaki czasu, jak też odpowiadając na potrzeby „nowej ewangelizacji”, do której Papież nawołuje „w pierwszym rządzie wszystkie Kościoły Europy”⁵.

Zaleca się zatem: inwentaryzację; przygotowanie dokumentacji historycznej, która będzie zawierała „pochodzenie (dzieł), sposób ich użycia, dane ikonograficzne, kontekst historyczny i artystyczny, w którym powstały, ewentualne późniejsze restauracje oraz ich znaczenie w życiu liturgicznym i kościelnym”; studium,

⁵ Por. *Codice dei Beni culturali di interesse religioso 1. Normativa canonica* (red. M. Vismara Missiroli), Milano 1993, s. 178-179.

które „przy pomocy adekwatnych narzędzi pogłębi i jasno ukaże” historię danego kościoła, umieszczając ją „w kontekście historii całego Kościoła oraz ewangelizacji w ciągu dwóch tysięcy lat istnienia chrześcijaństwa”. Obszerny program dodatkowo uszczegóławia się w zaleceniu tworzenia dostępnych centrów dokumentacji, a także przygotowywania osób mogących podjąć takie studia, aby mogły one uświadomić jak największej liczbie wierzących ich własną historię.

Tekst wyraźnie i szczegółowo omawia często jeszcze powtarzające się zjawisko kradzieży dzieł sztuki oraz naczyń liturgicznych, jak również mówi o ich bezmyślnym niszczeniu, dokonywanym także pod osłoną odnowy liturgicznej, zgodnie z przepisami soborowymi.

Jest rzeczą oczywistą, że problemy zwięzłe, lecz bardzo jasno podniesione przez ów list są bardzo ważne, związane z niełatwym zarządzaniem zarówno wewnątrz instytucji kościelnych, jak też w relacjach między nimi a publicznymi organizmami, którym powierzono zadanie konserwacji. Wiadomo także, iż wciąż jeszcze nie zwraca się należytej uwagi na sugestie i projekty zawarte w tymże liście, i to z wielu przyczyn, począwszy od konieczności dania księżom właściwej formacji do opieki nad bezmiernie rozległym, religijnym dziedzictwem artystycznym, a skończywszy na niezbędnych, lecz nie zawsze łatwych stosunkach między Państwem i Kościołem w tym względzie.

Pojęcie dobra kultury, ukute w 1964 r. przez Komisję Franceschini na określenie dobra, „które stanowi świadectwo materialne, mające wartość cywilizacyjną”, zostało w gruncie rzeczy przyjęte w świecie katolickim i używają go dziś normalnie różne gremia kościelne. Nie zapomniano wszakże podkreślić, że artystyczne dziedzictwo religijne, czy też katolickie, świadczy nie tylko o pewnej kulturze, lecz także o dynamicznej relacji między kulturą a wiarą. W tej relacji rolę centralną odgrywała zawsze i wciąż odgrywa liturgia, w służbie której tworzono większość dzieł o charakterze religijnym.

Bez wątpienia, taka dynamika ma swą historię, którą powinno się naświetlić. Nie wystarczy bowiem tylko określić, jak to — z niemałym zresztą pożytkiem — uczyniono w roku 1974, *Normy dotyczące ochrony i konserwacji artystycznego dziedzictwa Kościoła we Włoszech*, a w 1971 r. — *Wytyczne dotyczące Dóbr kultury Kościoła we Włoszech*.

Normy i Wytyczne ukazują działania, których wszystkie przesłanki opierają się na świadomości historycznej, coraz bardziej przynaglającej do głębszego spojrzenia na historię sztuki kościel-

nej, które będzie w stanie ocenić sztukę jako taką i architekturę w szczególności, wychodząc nie z ogólnych wartości artystycznych lub kulturalnych, lecz z samej tożsamości kościelnego podmiotu historycznego, który dał takim wartościom życie i formę.

Wypada zatem na nowo podjąć się trudu spisania historii zdolnej właściwie ocenić przestrzenie i przedmioty liturgiczne, które przekazała nam przeszłość, aby rozpowszechniała się świadomość koniecznego zachowania ich zgodnie z tradycją katolicką.

3. Historia architektury jako horyzont poznawczy miejsc o szczególnym znaczeniu

Związek z historią kultury zachodniej koncentruje się wokół energicznej i potężnej, ludzkiej zdolności pamięci, o której mówi i którą sławi św. Augustyn z Hippony w pierwszych wiekach po Chrystusie. Jest to zdolność, przeciwko której ostro występował radykalny utopizm XX wieku, usiłujący na różne sposoby uczynić *tabula rasa* z jej twórczości historycznej, aby móc wpisać w czas własne perspektywy. Zgłębiając w swej autobiografii historię i historyczność własnej egzystencji — wydarzenia oraz napięcie czasowe, które je jednoczy, łączy ze sobą i stawia w relacji zgodnie z układami sensu, które stają się nośną strukturą serdecznego i dramatycznego dialogu z Bogiem — teolog afrykański w pewnym momencie dochodzi właśnie do problemu pamięci: „Wielka jest potęga pamięci, Boże mój! Nie do pojęcia wielka! Tajemnicza to jest dziedzina, niezmierna. Któż jej dna dotknął?”⁶ Energia pamięci, ogromne i niezmiernie sanktuarium, której niedosiętych granic nikomu nie jest dane osiągnąć, granic rozplywających się w nocy stawania się, jest dla niego nie tylko atrybutem w pełni ludzkim, lecz także warunkiem przekraczającym ludzkie możliwości wyrazu i panowania, ponieważ nie pozwala ona dotknąć ani swego początku, ani końca. Bez pamięci człowiek nie może tworzyć żadnej historii, nie może poznać swego stawania się w czasie, jak również fakty, które skandują swym rytmem jego istnienie, nie mogą zakotwiczyć się w jego zdolności poznania. Wszakże, ściśle rzecz biorąc, to nie pamięć pozwala mu pokonać odległość dzielącą przyszłość i przeszłość od terażniejszości, w nieustannym stawaniu się, które otwiera i każe uznać sens lub swe przeznaczenie.

W tymże czasie, właśnie w rozwoju doświadczenia pamięci, dialektyka czasu osobistego, który wtapia się w jego wymiar spo-

⁶ Tekst polski (w tłumaczeniu Z. Kubiaka): św. Augustyn, *Wyznania* X, 8, Warszawa 1978, s. 183 (przyp. tłum.).

leczy i uniwersalny, odkrywa całą dramatyczność swej funkcji, skupiając się wokół faktów i uznając je za wydarzenia, etapy szlaku otwartego na interpretację i — w związku z tym — na historię, której przekaz warunkuje nieprzerwaną ciągłość.

Rozwój doświadczenia pamięci zapoczątkowuje twórczą relację między konkretnymi rzeczywistościami (danymi materialnymi, wprowadzanymi w czyn), obrazami (które pozostawiają swój ślad w świadomości jako sugestywne i aktywne przedstawienia rzeczy istniejących) a językiem (miejscem komunikacji i socjalizacji).

„...i złożyłem w pamięci nie ich obrazy, ale same te rzeczy. Którędy one do mnie wniknęły?”⁷: nie obrazy, lecz rzeczywistości konkretnie doświadczane zostają złożone (nie wiadomo, w jaki sposób) w pamięci — pisze dalej św. Augustyn — chociaż potem można dysponować w niej nie rzeczami, lecz ich wyobrażeniami. Rzecz sama w sobie jest obecna w myśli: „rzeczy te były dla mnie obecne”; wszakże nie dałoby się przypomnieć jej znaczenia, wypowiadając jej nazwę, gdyby pamięć, w tajemny sposób, nie zachowała w sobie jej wyobrażenia: „pamięć uchwyciła ich obrazy”⁸.

Tak więc się okazuje, że rzeczywistości zaistniałe w czasie, obrazy, pamięć, język i historia, są ze sobą ściśle powiązane, na co wskazywał najpierw wielki teolog z Hippony, a za nim — cała tradycja zachodnia, dzielając jeden horyzont poznawczy: to, co jest rzeczywiste i faktycznie się wydarzyło, ma swe wyobrażenie w świadomości, zarówno jednostkowej, jak też kolektywnej, i pozwala zrozumieć — poprzez stałe przebywanie na sposób obrazu w rozległej przestrzeni pamięci — nie tylko samo wydarzenie, lecz także, w pewnym stopniu, jego charakter „aktualności”. Tym sposobem to, co się wydarzyło kiedyś, potencjalnie jest zawsze obecne jako obraz w pamięci jednostkowej i kolektywnej; może przemierzyć doświadczenia poszczególnych ludzi i za pośrednictwem uogólniającej funkcji języka rozwinąć się w historię.

Historia: wielka jest potęga i wymowa tego słowa obecnego w każdym sektorze naszej kultury, potęga i wymowa, których korzenie — pomimo wszelkich różnicowań, które nadają jej specyficzny charakter w zależności od całej gamy ideologicznych założeń — wyrastają z Augustynowej refleksji nad kondycją ludzką, stojącą w obliczu przeznaczenia, która prowadzi ją do zbawienia. Zamiłowanie Zachodu do historii ma zatem to samo źródło co filozofia, rodzi się bowiem z podziwu, ze zdumienia kogoś, kto kontempluje i uznaje trwanie w czasie, choć w niejasnym i „niedo-

⁷ Tamże, X, 10, s. 184.

⁸ Tamże, X, 16, s. 190.

kładnym", gdyż niejednoznacznie nakreślonym, pozostawionym w dziełach zarysie ścisłych związków pokrewieństwa i zależności między pełną rzeczywistością a jej fragmentami, między całą rzeczywistością stworzoną a człowiekiem.

Podtrzymanie przekonania, że człowiek jest istotą historyczną i że zarazem cała rzeczywistość historyczna ma charakter ludzki, jest wielkim zadaniem kogoś, kto czyni z historii własne rzemiosło, kto naucza historii, kto jej się uczy, aby lepiej i skuteczniej działać w teraźniejszości.

Czymże byłaby przekonująca siła dzieł sztuki, namalowanych, wyrzeźbionych lub ułożonych w harmonijną strukturę architektoniczną we wszystkich momentach historii różnych cywilizacji, jeśliby one nie były figurą, „powszechnie” uznawanym znakiem kultury, która je wytworzyła? Cóż poza tym pozwala historykowi przekonać się do potrzeby odczytywania znaczenia ujawnianego przez te wizerunki, odnajdując głębokie i dające się rozpoznać związki między ich kształtem a wszystkimi innymi, znaczącymi czynnikami doświadczenia historycznego?

To, co nie ulega zębowi czasu, przykuwa z pewnością naszą uwagę właśnie przez to, że nie poddaje się niszczeniu, jakie wywołuje w rzeczach upływ tegoż czasu. Mimo to w śladach z przeszłości, w formach, które one przejęły i zachowały w kształtach obdarzonych pewną skończonością i niedoskonałością, która może nawet nie pokrywać się z całościową definicją obrazu, poszukujemy sensu, znaczenia, przeznaczenia, oblicza, istnienia, faktu materialnego i zarazem żywego, cechującego się pewną jednością, faktu, który stanowi główną cechę charakterystyczną formy i daje podstawę do mówienia o sensie form oraz — w ich świetle — o sensie historii. Owa jedność i spójność, której zdrowy rozsądek poszukuje dziś w opowiadaniach, bajkach czy historiach, a która — jak się uważa — nie istnieje w pełni, w rzeczy samej pociąga za sobą wymóg prawdy, na którą powinna być otwarta sama struktura wiedzy historycznej.

Nie można nigdy zapominać o tym, że obrazy same z siebie symulują świat, którym nie są: „Zestawiają obok siebie ideę istoty i istnienia, lecz nie zawierają w sobie ani istoty, ani istnienia... Są jedynie fenomenem, niezdolnym do ukazania swych wewnętrznych treści... Są zawieszane same w sobie, bez jasnego odniesienia do przedmiotu lub podmiotu... Są tym, czym są, i niczym więcej: owym światłem, ową słodyczą, owym dźwiękiem, ową prędkością, owym zabarwieniem... Ich zwyczajna powierzchnia nie pozwala dojrzeć żadnego znajdującego się pod nią wymiaru. Ich rzeczywistości nie da się niemal opisać... Pozbawione głębi i istoty,

obrazy nie mają też prawa. Gdyby nie istniały jako obrazy, cały świat byłby nieregularny..."⁹

Obrazy wskazują na pojawianie się i trwanie w pamięci zaistniałych wydarzeń, lecz nie mówią nam o rzeczywistej treści tych faktów, o ich ostatecznym znaczeniu i ich istotnym znaczeniu; są — niczym gwiazdy — odblaskiem przeszłości, która nie pogrążyła się w mroku zapomnienia, lecz którą — wychodząc od nich, choć nie tylko od nich samych — można przynajmniej częściowo odtworzyć.

4. Zakończenie

Motywy przedstawionej powyżej historii wymagają odzyskania autentyczności sensu i formy dóbr kulturowych. Ich pielęgnacja nie może polegać tylko i wyłącznie na przekazywaniu przedmiotów do muzeum, co jest niemożliwe zwłaszcza w dziedzinie architektury. Wręcz przeciwnie, zakłada ona pewną ciągłość w stosunku do projektów opracowywanych w określonych momentach historycznych. Pielęgnację starożytnych budowli, sektorów myśli i działalności o szerokim zasięgu aż do ubiegłego wieku, zepchnięto — można rzec — na margines kontaktu między projektowaniem a historią, poszerzając jej ogniwa aż do utworzenia nowej dyscypliny, nazywanej restauracją. W niej pojawiła się szybko nowa relacja między przeszłością, bez możliwości aktualizowania, a teraźniejszością poszukującą własnej tożsamości figuratywnej.

Dyscyplina restauracji, która — zgodnie ze swą definicją — oznacza konserwację starożytnych zabytków, a nie ich zmianę lub ponowne oddanie do publicznego użytku, ściśle wiąże się z nowożytnym dążeniem do zerwania ciągłości z tradycją. Lekkie rozróżnienie między projektowaniem a restauracją sugeruje, w kontekście tendencji ukierunkowanych na większą efektywność, separację i interferencję między projektowaniem a historią. Jeśli chodzi o projektowanie, zauważa się coraz bardziej tam, gdzie spotykają się ze sobą starożytne i nowożytne obrazy i języki, że nowożytność spowodowała w architekturze głęboką przepaść w zachodniej ciągłości historycznej, rozłam, którego motywy i konsekwencje nie zostały jeszcze wystarczająco poznane.

Najnowsze nauczanie na temat konserwacji znajduje punkt oparcia w Pamięci, która stanowi „szóstą lampę” architektury, czynnik integrujący teraźniejszość z przeszłością, *conditio sine qua non* — jak pisał w osiemnastym wieku J. Ruskin — „do

⁹ H. U. von Balthasar, *Verità del mondo*, Milano 1989, s. 137-138.

osiągnięcia prawdziwej doskonałości” w tworzeniu architektury, która emanuje wzniosłością i majestatem, gdy budowle „nabierają charakteru pamiątki lub monumentu w etymologicznym sensie tego słowa”¹⁰.

Kontynuując myśl angielskiego autora, choć wyrażając ją innymi słowami, można by na koniec stwierdzić, że między aktualnością i tradycją w architekturze, między zagadnieniami twórczości i ochrony, między inwencją i pamięcią (oba zestawione obok siebie terminy wyraźnie ujawniają swoistą pokrewność) istnieje coś więcej niż ścisły związek logiczny, coś bardziej dynamicznego i aktywnego niż zwykła interakcja.

„Rzeźbienie czasu” (nadawanie mu formy, według metafory Kublera) jest plastyczną figurą, stworzoną przez rosyjskiego reżysera, Andrzeja Tarkowskiego, dla zdefiniowania jego własnej twórczości kinematograficznej; moim zdaniem, dobrze ona ukazuje więź istniejącą między twórczością a pamiątką, i to nie tylko w dziedzinie kinematografii, lecz także w architekturze: „Czas jest pewną warstwą. Jest płomieniem, w którym żyje salamandra duszy ludzkiej. Czas i pamięć zlewają się ze sobą w jedno, są dwiema stronami tego samego medalu. Jest przecież rzeczą oczywistą, że poza czasem nie istnieje też pamięć”¹¹.

Rzeźbienie czasu jest wyobrażeniem oscylującym między u-naocznieniem energii aktu twórczego a przedstawieniem zdolności przywoływania rzeczy minionych, utrwalania ich i modelowania, zdolności, którą posiada pamięć, a która może istnieć tylko w strumieniu czasu, tam, gdzie zbiegają się ze sobą moralność i piękno, jak tego bardzo pragnął J. Ruskin.

Pierwszym zadaniem historii nie jest zatem dostarczanie norm postępowania, figur wartościowych dla terażniejszości, lecz odtworzenie znaczących relacji między terażniejszością a przeszłością, które pozwalają uchwycić ciągłość czasu, a wraz z nią — trwanie jednej tożsamości kulturowej, zdolnej do zapamiętywania, czyli do tradycji. Fakt ten oznacza w architekturze zdolność nadania każdemu urzeczywistnionemu dziełu charakteru miejsca i zarazem mieszkania, charakteru, który nigdy nie jest natychmiastowym produktem projektotwórczego działania, lecz wynikiem długiego łańcucha wydarzeń i doświadczeń, które kondensują się (niczym niewidzialne ogniwa) w aktualnych formach architekto-

¹⁰ R. di Stefano, Wprowadzenie do: *Le sette lampade dell'architettura*, Milano 1988, s. 212.

¹¹ A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Milano 1988, s. 55.

nicznych, obecnych na współczesnej nam scenie świata oraz w życiu ludzi.

Takie właśnie wyzwanie stoi przed tradycją chrześcijańską, która dostarcza jej motywów i żąda od niej, by umiała przywrócić kulturze, która pracuje nad wartością autentyczności, jej pełnię, a nie tylko trwałe znaczenie formalne i estetyczne lub historyczne.

tłum. ks. Franciszek Mickiewicz SAC