

WACŁAW W. SZETELNICKI

WPLYW APOKALIPTYCZNEJ SYMBOLIKI ŚW. JANA
W DETALACH ARCHITEKTONICZNYCH GOTYCKICH
OBIEKTÓW SAKRALNYCH – RZYGULCE

Celem niniejszego opracowania jest zobrazowanie istoty uniwersalnego symbolu jaki dominował w budownictwie sakralnym na przestrzeni wieków, koncentrując swoją uwagę wokół detali rzeźb „chimer”¹ – fantastycznych zwierząt. Ich głowy oraz korpusy, które nierozzerwalnie związane są z elementami architektonicznymi i funkcjonalnymi bryły kościoła zdobią gotyckie obiekty sakralne, zwłaszcza katedry. Głównie dotyczy to wylotów ówczesnych rynien i rur spustowych, popularnie nazywanych rzygulcami² bądź rzygaczami.

Symbole „bestii” – fantastycznych zwierząt odnajdujemy w całej Biblii, a zwłaszcza w jednej z ksiąg Nowego Testamentu

¹ Nazwa chimera wywodzi się od greckiego słowa – *h cimaira* [*chimaira*] oznaczającego kozę (łac. *chimaera*). Chimera jest to mityczny, grecki potwór pochodzący z Likii, rozmaicie przedstawiana – jako zwierzę o trzech głowach: lwa, smoka oraz kozy. Częściej, według Homera, jest uważana za potwora „składającego” się z lwa z przodu, kozy w środku, a węży z tyłu (smoka). Chimery sieją zniszczenie buchającym im z pyska ogniem. Por. www.nightzone.prv.pl. Zatem można stwierdzić, iż jest to stwór o postaci złożonej z cech należących do różnych gatunków zwierząt, a niejednorodność jest jej istotą. Por. J. ŻAK-BUCHOLC. *Starożytne hybrydy*. www.racjonalista.pl.

² Rzygulce – rura, często ukształtowana figuralnie, do odprowadzania wody deszczowej z dachu. R. TOMAN. *Gotyck*. Köln 2000 s. 505.

jaką jest Apokalipsa³. Niewątpliwie objawienie św. Jana stanowi przedmiot zainteresowania nie tylko budowniczych katedr, ale przede wszystkim średniowiecznych teologów⁴. Symbolika sztuki gotyckiej jest najmniej zbadanym obszarem powiązanym ściśle z ujęciem funkcjonalnym detali architektonicznych i ich dekoracji rzeźbiarskiej. Z uwagi na ograniczenia edytor-skie, przedmiotowe studium symbolu autor sprowadza m.in. do przykładów obiektów sakralnych⁵, tj. dzwonnicy kościoła św. Marcina w niderlandzkim Groningen, portalu południowego Bazyliki⁶ Mniejszej Apostołów Piotra i Pawła w Strzegomiu, le-gnickiej katedry pw. Apostołów Piotra i Pawła.

³ Apokalipsa Jana, zredagowana na wyspie Patmos za czasów cesarza Domicjana (81-96) około 95 r. po Chrystusie zawiera szereg wizji i obrazów, które interpretują rozpoczęte prześladowania chrześcijan jako przejście do tysiącletniego, mesjańskiego czasu przejściowego i do sądu ostatecznego, po którym nastąpi era zbawienia. Prawie wszystkie pojedyncze rysy pochodzą ze skarbcza judaistycznych obrazów apokalip-tyki. Por. (etHen; Jub; Test XII; Qumran, 4 Edz, syr Bar). O. BÖCHER. *Niebiańskie Jeruzalem. Spojrzenia na temat eklezjologii i eschatologii Apokalipsy św. Jana*. „Ruch Biblijno-Liturgiczny” (dalej skrót: RBL) 1988 nr 4 s. 331. Motyw Jeruzalem niebiań-skiego znany jest zarówno piśmiennictwu judaizmu (4 Ezd 7, 26; 8, 52; 10, 27), jak i Nowemu Testamentowi (Ga 45, 26; Hbr 12, 22). Jeruzalem niebieskie – to jedno z dóbr zbawienia. M. CZAKOWSKI. *Apokalipsa. W: Wprowadzenie w myśl i wezwanie Ksiąg Biblijnych*. T. 10. Red. J. Frankowski. Warszawa 1992 s. 214-215.

⁴ Spotykamy liczne komentarze i tłumaczenia Apokalipsy m.in. na języki narodowe – np. niemieckie; tłumaczenie znajdujące się w bibliotece Uniwersytetu Wrocławskiego – sygn. nr: I F 85. Na długo przed Sugerem opisane w Piśmie św. budowle – Nowa Jerozolima z Apokalipsy, posiadały dla średniowiecznych budowniczych wartość znaku. TOMAN. *Gotyck*. s. 13. Wypowiedzi Pisma św. stają się kluczem, a zwłaszcza te fragmenty związane z położeniem Kościoła przypominające prawdziwe święte mia-sto na górze, które od Boga zstąpiło i które w Apokalipsie nazywa się Jeruzalem (Rdz 6, 15-16; Wyj 25, 10-27; Ap 21, 10-21). Chociaż architektem Niebiańskiej Jerozolimy jest sam Bóg, to jednak św. Jan ukazał ją jako dzieło ludzkiej wiedzy, matematyczno-geometrycznych kalkulacji, owocem *ars*. S. KOBIELUS. *Niebiańska Jerozolima miej-scem szczęścia*. „Communio” (dalej skrót: Com) 1989 nr 3 s. 122.

⁵ W niniejszym opracowaniu prezentując omawiane obiekty, a zwłaszcza detale, opar-to się jedynie na podstawowej literaturze, gdyż przedmiotowe studium koncentruje się przede wszystkim na symbolu rzygultów.

⁶ Stara, podłużna, czworoboczna sala jadalna pozostaje formą podstawową kościo-ła, np. w tzw. niemieckim gotyckim sposobie budowania. Czworoboczną formę zasadniczą nazywa się zwykle formą bazylikową. Por. J. KREUSER. *Der Christliche Kirchenbau. Siene Geschichte. Symbolik*. Bonn 1851 s. 12, 19.

1. Uwarunkowania – przesłanki.

Z budownictwem łączą się wszystkie inne dziedziny sztuki. Tam, gdzie powstają nowe i wielkie budowle, konieczność ich wystroju stwarza potrzebę rzeźby i malarstwa. Ważnym dopełnieniem ideowym funkcji katedry jest jej wystrój rzeźbiarski. W stosunku do ornamentyki, dekoracji i symboliki rzeźby gotyku katedry stanowiły rewelację swoich czasów głównie ze względu na ich realistyczną symboliką obfitej dekoracji figuralnej i roślinnej⁷. Kamienne postacie tłoczą się nawet w miejscach, gdzie ich nie może nigdy dojrzeć oko wiernych⁸. Chodzi teraz o to, jak pisze P. Lavendan, aby „nauczać i wzruszać, a bynajmniej nie przerażać: Bóg, który panuje w katedrach XIII w. jest Bogiem miłości, ale miłości szczęśliwej. Jest to również Bóg wiedzy: dekoracja katedry stara się objąć całokształt wiedzy ludzkiej. W ówczesnej epoce, bardziej niż kiedykolwiek, rzeźbiarze słuchali pouczeń teologów, a następnie tłumaczyli je wiernym, przejmując cały symbolizm kościelny”⁹. Katedra jest prawdziwą *liber et pictura* zbudowaną według reguł, które umożliwiają ich odczytanie. Ale to jednak rzeźby w portalach, witraże w oknach, maskarony i rzygulce na gzymsach tworzyły z katedry rzeczywistą syntezę wyobrażeń o człowieku, jego dziełach i związkach z symbolami, kreując wielką encyklopedię z kamienia¹⁰. Zanik

⁷ Rzeźba związana z portalami katedr gotyckich była rozwinięciem zjawiska z wcześniejszych wieków – okresu sztuki romańskiej. Reprezentatywnymi rzeźbami wczesnej epoki gotyku jest katedra w Chartres. Pierwsze z nich pochodzą z XII w. K. ESTREICHER. *Historia sztuki w zarysie*. Warszawa – Kraków 1973 s. 367-369. Por. A. LIETKE. *Historia sztuki kościelnej w zarysie*. Poznań 1961 s. 113.

⁸ Ościeża portalowe i tympanony zaludniają tłumy postaci mniejszych i większych, ugrupowane według skomplikowanego programu, obejmującego swym zasięgiem całokształt wiedzy tego czasu o życiu doczesnym i pozagrobowym. Z. ŚWIECHOWSKI. *Sztuka gotyku*. Poznań 1950 s. 8-10, 48.

⁹ P. LAVENDAN. *Historia sztuki*. Wrocław 1954 s. 109-110.

¹⁰ W epoce gotyku katedry stają się surogatem natury. Są wyrazem świata *summ* całej kultury średniowiecznej, w których wszystko miało swoje miejsce: Bóg i zastępy anielskie, zwiastowanie, sąd, śmierć, czynności praktyczne, natura i sam diabeł. Por. U. ECO. *Sztuka i piękno w średniowieczu*. Kraków 1994 s. 109, 221. Por. W. TATARKIEWICZ. *Historia estetyki*. T. 2. *Estetyka średniowieczna*. Warszawa 1988³.

ścian, powiększenie portali, mnóstwo części wyodrębniających się, jak balustrady, skarpy, rzygulce, zapraszały niejako do nadania im form figuralnych¹¹. System katedralny został ujęty w formułę nieomal doktrynalną. Forma pozornie bezużyteczna służy pewnemu celowi. Przykładem są fantastyczne straszysła umieszczone na dachach, które służą jako wyloty rynien odprowadzających wodę deszczową – rzygulce¹². Ponadto, należy mieć na uwadze fakt, że w średniowieczu mistycyzm nakazał wielbić Boga architekturą, rzeźbą i malowidłem w sposób niezwykły, przewyższający wszystko, co świątynię otacza¹³. Stąd

Świetlisty blask witraży średniowiecznej katedry nawet dziś przekłada biblijne wydarzenia historyczne na język duchowej iluminacji. P. ACHTEMEIER. *Biblia w sztuce zachodu*. W: *Encyklopedia Biblijna*. Red. W. CHROSTOWSKI. Warszawa 1999 s. 114. Rzeźba ma o wiele większe znaczenie w katedrze gotyckiej niż w romańskiej. ŚWIECHOWSKI. *Sztuka gotyku*. s. 48. Wielki Geometra i Boski Architekt kosmosu z cyrklem, tak jak przedstawiano w średniowieczu Stwórcę, wyraża się w harmonii wzorów, na których oparty jest wszechświat. Odkrycie geometrycznych praw budowy wszechświata odcisnęło się na chrześcijańskiej symbolice architektury katedr w tym, co znamy pod nazwą „świętej geometrii”. Por. J. BALDOCK. *Symbolika chrześcijaństwa*. Poznań 1994 s. 53-56. Świątynia stawała się obrazem kosmosu, była *imago mundi*. KOBIELUS. *Niebiańska Jerozolima*. s. 120.

¹¹ ŚWIECHOWSKI. *Sztuka gotyku*. s. 48. Średniowieczna symbolika interpretując budowlę kościelną oraz jej poszczególne elementy, wnika w szczególności i dostarcza ogromnego bogactwa mistycznych i moralnych wyjaśnień. Durand de Mende przywołuje klasyczną paralelę między kościołem kamiennym i kościołem dusz: „Tak jak kościół materialny zbudowany jest z kamieni połączonych w całość, tak i Kościół duchowy składa się z wielkiej liczby ludzi. Wszystkie kamienie murów obrobione i kwadratowe przedstawiają świętych, to znaczy czystych, którzy rękami Robotnika doskonałego zostali ułożeni, aby przebywać na zawsze w Kościele. Są oni połączeni tym samym spoiwem miłości aż się staną kamieniami żywego niebieskiego Syjonu, zjednoczonymi węzłami pokoju”. Kwadratowa forma kamieni wyraża według św. Augustyna sprawiedliwość i cztery cnoty kardynalne; a według Hugues’a de Saint Victor – stabilność wiary i wierność chrześcijan. J. HANI. *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*. Kraków 1994 s. 65.

¹² Spokój, harmonia wszystkich elementów, doskonała równowaga – znamionują wielkie katedry tego czasu. Są to plastyczne odpowiedniki teologicznych sum i encyklopedii wyrzytych w kamieniu. Por. ŚWIECHOWSKI. *Sztuka gotyku*. s. 8-26.

¹³ T. BRONIEWSKI. *Historia architektury dla wszystkich*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1990 s. 208-212. Średniowiecze było przekonane, że sztuka podlega powszechnym prawom; że prawa są matematyczne, a sztuka jest rodzajem wiedzy. Świadczą o nim zabytki architektury średniowiecznej, których analiza wykrywa stale się powtarzające proporcje geometryczne. Villard de Honnecourt, architekt XIII w.,

też zainteresowaniami teologów objęte zostały wszelkie byty, nieraz noszące ambiwalentne symboliczne cechy, głównie mające odniesienie m.in. do ksiąg natchnionych. Przykładem są powstające zespoły dzieł rękopiśmiennych noszących nazwę „bestiaria”¹⁴. Należy przyjąć, że ta popularna literatura miała również znaczny wpływ na twórców ówczesnej epoki, zwłaszcza teologów¹⁵, którzy kreowali tematyczny obszar prac rzeźbiarskich, plastycznych czy też architektonicznych.

Niekwestionowaną egzemplifikacją przenikających się idei symboliki teologicznej, zwłaszcza biblijnej, apokaliptycznego sądu, i wysokiego kunsztu architektoniczno-artystycznego jest kościół, poświęcony Paryskiej Matce Bożej – Notre Dame de Paris, który został wzniesiony na wyspie Cité w miejscu wcześniejszej, VI-wiecznej katedry¹⁶. Fasada katedry składa się z wyraźnie rozgraniczonych części. Dolną tworzą m.in. portale: Madonny, Sądu Ostatecznego¹⁷. Na wysokich szczytach kolumn,

przy swych rysunkach odwoływał się do geometrii (*art de géometrie*), figury geometryczne stosował zarówno przy projektowaniu budowli, jak przy rysowaniu figur ludzkich i zwierzęcych. Jako ilustracja może posłużyć: katedra w Wormacji, kościół Notre Dame w Paryżu, kościół San Petronio w Bolonii, katedra w Mediolanie. TATARKIEWICZ. *Historia estetyki*. T. 2. s. 179-180. Budowanie świątyni jest naśladowaniem stworzenia świata. W przenikaniu Ducha w bezkształtną materię architekt tworzy organiczną budowlę, czym naśladuje Boga, którego za Platonem nazwano Wielkim Architektem Wszechświata, gdyż jak mówi filozof: „Bóg jest geometrą”. Por. HANI. *Symbolika świątyni*. s. 34-36.

¹⁴ Były to dzieła o charakterze, rodzaju i formie niemal literackiej, zawierający zbiór opisów różnego rodzaju zwierząt, roślin i kamieni z towarzyszącym mu komentarzem moralnym i stosownym napomnieniem. Traktaty te o zwierzętach mitycznych, baśniowych, legendarnych i rzeczywistych rozpoczęły swoje życie w XII w. Z biegiem czasu, zwłaszcza w okresie scholastyki zawierały opisy coraz większej liczby zwierząt i coraz dłuższy moralizatorski komentarz. Przy czym zasadniczym tematem nie były same zwierzęta. Zadaniem bestiariów było wyeksponowanie człowieka na tle przyrody. S. KOBIELUS. *Bestiarium chrześcijańskie*. Warszawa 2002 s. 29-30.

¹⁵ Por. A. PAYNE. *Medieval beasts*. London 1990.

¹⁶ Oddanie kościoła pod opiekę Matki Bożej świadczy o silnym kulcie Maryjnym w okresie Średniowiecza. M. COLONI. *Notre Dame w Paryżu*. Strasbourg 2001 s. 3.

¹⁷ Por. W. SAUERLÄNDER. *Rzeźba średniowieczna*. Warszawa 2001 s. 159.

portali i fasad znajdują się rzygacze wymiotujące wodą deszczową, o głowach smoków, gryfów, małp, lwów, psów. Ostatnią część stanowi „wielka galeria” z mnóstwem maszkaronów, popularnie zwaną *Galerie des Chimères*.



Notre Dame de Paris (Fot. 1)

Na niej można zobaczyć maszkarony „wampiry-chimery”, które jednak nie odprowadzają wody, jak to czynią rzygacze. Figuratywny wygląd, złowrogie spojrzenie finezyjnej rzeźby, otwarty pysk z wystawionym językiem, rogami, ramionami, kozią brodą i ogonem smoka rzeźby zawdzięczają również wpływowi starożytnych mitów¹⁸.

¹⁸ Średniowiecze dopatrywało się piękna tak samo w sztuce, jak i w przyrodzie. Piękno otaczającego świata średniowiecze tłumaczyło tym, że jest dziełem Boga albo w duchu neoplatońskim, „że jest odbłaskiem Jego piękna”. To przekonanie wynikało z metafizyczno-teologicznych założeń. Por. Tomasz z Akwinu: – definicja piękna – *Summa theologiae*, I q. 5 a. 4 ad. 1. – piękno a dobro – *In Divina Nomina*, 367 b. TATARKIEWICZ. *Historia estetyki*. T. 2. s. 231-233, 257. Sztuka Francji jest w istocie swojej sztuką liturgiczną. G. DUBY. *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980-1420*. Warszawa 2002 s. 90. Por. www.infinite-loop.com/paris/notredame; www.paris.org/monuments. W grupie katedr wczesnogotyckich wyróżniających się jednolitą koncepcją przestrzenną oraz doskonałością proporcji czołowe miejsce oprócz paryskiej Notre Dame, zajmują również budowle, które były wzorem dla wielu innych kościołów na terenie Ile-de-France, np. kolegiata w Mantes, kościół St. Leud'Esserent, a ich wpływy są także widoczne m.in. w architekturze katedr w Bourges i Le Mans. Jest to również pierwsza budowla gotycka, w której udało się osiągnąć tak znaczną wysokość nawy – 35 m. Por. A. DULEWICZ. *Słownik sztuki francuskiej*. Warszawa 1977 s. 305, 460. Matematyczne harmonie i symetryczne proporcje kształtują piękno kościołów gotyckich. Doskonale wyrażone proporcje fasady paryskiej katedry Notre

Rzeźba gotycka powstała w określonym regionie. Jej rozwój i ekspansja w Europie dokonywał się poprzez przenoszenie form powstałych w północnej Francji do odległych regionów całkiem inaczej ustrukturyzowanych. Rezultatem jest nowe w każdym przypadku połączenie importowanej formy z lokalną tradycją. Z wędrówką gotyckiej formy rzeźbiarskiej związany był proces jej adaptacji z lokalną tradycją. Wystąpił on jeszcze wyraźniej, gdy opuścimy francuski obszar językowy i prześledzimy przeniesienie tych form do innych krajów europejskich¹⁹. Gotyk w zetknięciu z miejscowymi tradycjami artystycznymi ulegał przekształceniom, tworząc odmiany regionalne. Jednak zasadniczym wspólnym dla doby gotyku, zadaniem ideowym rzeźby gotyckiej był udział w głoszeniu prawd wiary i pomoc w praktyce życia religijnego²⁰ inspirowanego wskazaniem Pisma św. W badaniach rzeźb stanowiących element architektury, w tym przypadku zlokalizowanych na zewnątrz elewacji, natrafia się na pewne trudności wynikające z istoty samego zamiaru kompozycji architekta. Umieszczone na znacznych wysokościach stanowią one drobne elementy w odniesieniu do gabarytów całej bryły obiektu. Stąd mamy do czynienia z ograniczonym polem obserwacji detalu związanym ze skrótami perspektywicznymi, niekorzystnym oświetleniem, a zwłaszcza z czynnikiem niezależnym, jakie niesie ze sobą oddziaływanie atmosferyczne, degradujące rzeźby wykonane najczęściej z piaskowca.

Dame podporządkowane są geometrycznej zasadzie kwadratu. Eco, *Sztuka*, s. 46. Także głowy u ludzi i u zwierząt zbudowane są nie tylko z tak naturalnych form jak koło, ale także z trójkąta, a nawet z całkowicie obcego naturze pentagramu. E. PANOFSKY, *Średniowiecze*. Warszawa 2001 s. 35.

¹⁹ SAUERLÄNDER, *Rzeźba średniowieczna*, s. 173-174.

²⁰ Por. J. KLĘBOWSKI, *Polska sztuka gotycka*. Warszawa 1983 s. 103-105.

2. Charakterystyka przedmiotu badań – lokalizacja.

Niderlandzka wieża kościoła św. Marcina w Groningen²¹ z wyjątkiem hełmu, który zastąpił gotycką iglicę, wzniesiona jest w stylu gotyckim, a zwłaszcza trzy dolne kondygnacje. Spośród wielu możliwości wpisania rzeźby w architekturę, pod gzymsami, cokołami i parapetami kondygnacji wieży wzniesionej na planie kwadratu, w narożach począwszy od dzwonnicy, aż po trzecią galerię włącznie czuwają kamienni „strażnicy”. Rzeźby w postaci fantastycznych chimerycznych zwierząt, mających pysk lwa z grzbietem przypominającym krokodyla bez ogona, mistrz wyrzeźbił w pozycji kucznej, jak gdyby gotowej do skoku. Ogon wtopiony jest w monolit kamienia osadzonego w narożniki ścian wieży. Fantastyczną postać ożywiła wyobraźnia i dłuto twórcy. W północno-zachodnim narożniku dolnej kondygnacji wieży, można dostrzec chimerę (fot. 2), której jedynie materia, z której wykonano figurę, nie pozwala odbić się i uwolnić



Groningen – dzwonnica St. Martin (Fot. 2)

²¹ Historia niderlandzkiej wieży z kościoła św. Marcina w Groningen sięga około 800 r., gdzie wzniesiono drewniany kościół, a następnie na jego założeniach w 1 połowie XIII w. zbudowano murowany obiekt w stylu romańskim. Na skutek uderzeń pioruna w 1465 r. istniejąca wieża została poważnie uszkodzona, a trzy lata później w 1468 r. zupełnie runęła. W 1469 r. rozpoczęto wznoszenie wieży w stylu gotyckim. Nie jest

z jarzma zespołu architektonicznego. Wysunięta, pochylona głowa, otwarty pysk, uwidocznione nozdrza bestii wskazują sugestywnie, że w dole na ziemi jest jej przeznaczenie. Dodatkowym środkiem wyrazu są głęboko osadzone oczodoły.

Stylizacja łba może sugerować, że mistrz inspirował się modelem zwierzęcia podobnego do psa lub hieny. O futurystycznym rodowodzie świadczy dodatkowo grzywa umieszczona na głowie, podobna do samca lwa. Korpus pozbawiony muskulatury napawa cechą odmienności, gdy koncentrujemy uwagę na grzbiecie imitującym rogowate tarczki, podparte kostnymi płytkami krokodyli. Przednie łapy napięte, kurczowo wtopione pazurami w wypuszczony z lica muru parapet wieży, natomiast tylne kończyny w odbiciu są gotowe do skoku. Nie znajdując ściślejszych analogii do znanych w świecie przyrody zwierząt, stwierdza się, że ilościowo wśród rozmieszczonych rzeźb przeważają smoki, które na wyższych kondygnacjach dzwonnicy, oprócz symbolu, pełnią funkcję rzygulców (fot. 3). Dokonując obserwacji rzeźb z wyższych kondygnacji wieży dostrzega się charakterystyczne wyżłobienie w grzbiecie, mające na celu uła-



Groningen – wieża St. Martin – smok i kruk (Fot. 3, 4: W. Szetelnicki)

jasne, jak długo budowano wieżę, wiadomo natomiast, że jeszcze w pierwszej połowie XVI w. miasta Groningen i Emden nadal negocjowały w sprawie piaskowca na konstrukcję. W 1554 r. wieża miała 118 m wysokości. P. DE KAN. *Gids voor de Martinitoren*. Groningen 2001 s. 1-2.

twienie odprowadzenia wody deszczowej i ukierunkowanie jej do wylotu, w tym przypadku chodzi o otwartą paszczę pełniącą funkcję spustu. Szeroka, nieproporcjonalna paszcza z zarysem warg, wysunięte nozdrza, ostre zarysy kości policzkowych łba, a przede wszystkim wylupiaście oczy potęgują efekty strachu. Szpiczaste uszy przypominające swoimi kształtami uszy kota oraz zespolone z korpusem skrzydła, z wydłużonymi piórami (lotkami) przylegającymi zwarcie do tułowia, nadają kamiennemu blokowi kształt prostokątny. Jednocześnie przednie i tylne kończyny są podwinięte, jak gdyby gotowe do lotu, wprowadzając tym samym do całej kompozycji element dynamiki.

Zbliżonym do tej grupy stworów²², jest rzygacz z południowo-zachodniej strony wieży, ze stylizowaną głową kruka (fot. 4). Rozwarty dziób, wyraziste oczy z łukami i szeroko rozstawione łapy zakończone szponami uwydatniają właściwości monstrum. Pozostałe cechy rzeźby, takie jak: bryła, układ skrzydeł, lokalizacja wskazują na jeden warsztat artystyczny. Dodatkowym elementem wspólnym jest funkcja detalu architektonicznego związana z odprowadzeniem deszczówki. Ich umiejscowienie pod gzymsem, tworzy część użytkową połączoną z symboliczną wymową. Wszystkie chimery z wieży wyznaczają cztery kierunki świata.

Omawiając uniwersalizm symboliki detalu architektonicznego w zintegrowaniu z cechami użytkowymi, należy stwierdzić, że wszystkie tematy, ujęte w ramy programów ikonograficznych, nabierały znaczenia emblematycznego i dydaktycznego. Ilustrują w zrozumiałej dla ogółu formie podstawowe zasady wiary oraz stan ówczesnej wiedzy o Bogu, człowieku i naturze²³.

²² Fantastyczne monstra z wielkimi nozdrzami, wylupiaistymi oczami i szpiczastymi uszami, łapami zakończonymi drapieżnymi pazurami oraz wyrastającymi z korpusów skrzydłami, przypominają w swoim układzie fantastyczne gryfy. Każdy z rzygulców różni się wyglądem, np. jeden jest ptakiem o wyglądzie przypominającym kruka, kolejny uskrzydłonym gryfem, następny pokurczoną chimera etc. W tej fazie realizacji założeń architektonicznych wieża przechodzi w ostatnich kondygnacjach w plan sześcioboku. Zob. www.stadgroningen.

²³ DULEWICZ. *Słownik sztuki*. s. 463. POŁ. TOMAN. *Gotyk*. J. PIJOAN. *Sztuka gotycka*. W: *Sztuka świata*. T. 4. Red. I. Konińska. Warszawa 1990.

Nawiązując do odmian regionalnych i przenosząc na grunt Śląska idee gotyku odzwierciedlające apokaliptyczną symbolikę, odnajdujemy w detalach architektury najważniejszego dla Śląska kościoła – archikatedry św. Jana Chrzciciela na Ostrowie Tumskim we Wrocławiu²⁴. Duża liczba pełzanek i kwiatonów wzbogacała tę późnogotycką kompozycję architektoniczną, zwieńczoną gzymsem z rzygaczami i balustradą. Tendencja dynamicznego dążenia ku górze znalazła wyraz w wyższych piętrach wieży północno-zachodniej, przewyższając bogactwem form pozostałe kościoły Śląska. Zasiadają tam rzygulce o monstrualnych kształtach chimery, gryfów, psów, zatartych wpływem czasu (fot. 7)²⁵. W większości przypadków rzeźby usytuowane na zewnątrz elewacji świątyni pełnią jedynie funkcję dekoracyjno-symboliczną.



Chimery z południowego portalu strzegomskiej bazyliki (Fot. 5, 6: W. Szetelnicki)

²⁴ Powstanie katedry we Wrocławiu związane było bezpośrednio z utworzeniem w 1000 r. biskupstwa wrocławskiego. Z. ANTKOWIAK. *Kościoły Wrocławia*. Wrocław 1991 s. 13. Por. W. URBAN. *Katedra Wrocławska*. Wrocław 1951 s. 10-13. W XII w. istnieje już murowana katedra. Katedra gotycka miała stać się obiektem większym od swej poprzedniczki. Pod koniec XIII w. etapowo ruszyły prace, zapewne dotyczy to również wież zachodnich. Z zauważalnych różnic w formach i detalu wież widoczne są trzy główne etapy budowy, dwie kondygnacje dolne z lat 1319-1326; dwie wyższe (III i IV) z roku 1340; trzy kondygnacje najwyższe (V, VI i VII) wraz z hełmem ukończone w 1416. Wieża południowa aż do 1580 r. pozostała niedokończona. Ciężka architektura klasycznego gotyku w dolnych piętrach już w kolejnych wyższych nabiera lekkości dzięki podziałowi ścian drobnymi blendami z profilowanej cegły, wzbogaconej kamiennymi wimpergami i fialami. E. MAŁACHOWICZ. *Katedra Wrocławska. Dzieje i architektura*. Wrocław 2000 s. 39, 60-61, 111, 188.

²⁵ *Tamże*. s. 60-61, 111, 188.

Efektownymi i symbolicznymi założeniami architektonicznymi posłużono się przystępując do budowy gotyckiego kościoła pw. św. Piotra i Pawła w Strzegomiu. Joannici adaptowali istniejące założenia romańskiego kościoła włączając go do gotyckiej bryły, uzyskując tym samym monumentalne wnętrze. Hal portalu południowego zdobi ostro zakończony, bogato zdobiony słupkami łuk. Ośmiokątne, ku środkowi skierowane filary, podtrzymujące konsole umieszczone po obydwu stronach portalu, spoczywają jak to określił W. Wyrwa, na maskach²⁶.

Wplecione w zespół architektoniczno-dekoracyjny rzeźby-maski są pokurczonymi chimerami z otwartymi paszczami, głębokimi oczodołami, tracącymi wyrazistość rysów dzieła na skutek upływu czasu, lecz nie symbolu (fot. 5, 6). Interesującą funkcjonalną rzeźbą jest rzygacz o ludzkim kształcie zdobiący attykę nad południowym wejściem do bazyliki (fot. 7). W tym



Rzygacz z attyki południowego wejścia do bazyliki św. Piotra i Pawła (Fot. 7: W. Szetelnicki)

²⁶ Budowniczymi kościoła św. Piotra i Pawła w Strzegomiu byli joannici, których osadzono w Strzegomiu przy istniejącym tam kościele ok. 1170 r. W połowie XIII w. przystąpiono do budowy gotyckiego kościoła. Obecne prezbiterium to dawna romańska świątynia. Por. S. STULIN. *Kościół joannicki w Strzegomiu i jego znaczenie dla architektury gotyckiej Śląska*. W: *Z dziejów sztuki Śląskiej*. Red. Z. Świechowski. Warszawa 1978 s. 159. HERMAN HOFFMAN w opracowaniu *Die Kirchen in Striegau* (Breslau 1937) maski nazwał głowami mongolskimi. W. WYRWA. *Obiekty sakralne*

przypadku innowacyjność polega na zastosowaniu przez mistrza innego środka symbolicznego wyrazu, a mianowicie woda odprowadzana jest na zewnątrz nie otworem gębowym, jak to bywa w przypadku zwierząt, lecz otworem w stylizowanym dzbanie, którego na swoim ramieniu trzyma owa postać. Dzban z widocznym owalnym prześwitem, który służy do odprowadzania wody z połaci dachowej, posiada charakterystyczne ukształtowanie. Lejkowaty kształt naczynia na obrzeżu z okrągłą częścią zasadniczą i uchem dzbana osłoniętym dłonią, spoczywa oparty na ramieniu postaci. Głowa z uwidocznionymi długimi włosami, głęboko osadzonymi w kompozycji twarzy oczami, nosem i ustami wraz z wysuniętym podbródkiem nadaje realistycznych cech rzeźbie. Dodatkowo efekt ten potęguje układ torsu ciała wtopionego w elewację ściany i lewego ramienia, ugiętego w łokciu. Dłoń podtrzymuje dzban w jego dolnej części.



Chimera z południowej elewacji bazyliki św. Piotra i Pawła. Bogactwo formy wyrazu (Fot. 8)

Strzegomia. Wrocław 1996 s. 7-8, s. 21. Por. *Ustanowienie Bazyliki Mniejszej w Strzegomiu 15.09.2002 r.* Strzegom 2002 s. 4-5. Surowość rycerskiego gotyku, powiększa rodzaj surowca użytego do budowy – bloki łupanego granitu, bazaltu i piaskowca. Kościół Strzegomski został wzniesiony przy użyciu łamanego granitu. Na przykład w korpusie katedry wrocławskiej kamień połączono z cegłą (filary i mury sklepienia). Nawet w przypadku, gdy zastosowano wyłącznie materiał ceglany (łuki oporowe), widoczne jest nawiązanie do form architektury kamiennej. STULIN. *Kościół joannicki*. s. 182. Por. MAŁACHOWICZ. *Katedra*. s. 118.

Odmienny program ikonografii stworzonej w kamieniu prezentuje zachowana chimera umieszczona na zewnątrz południowej ściany świątyni, również pełniąca funkcję symboliczno-użytkową (fot. 8). Bogactwo formy wyrazu tworzy rzeźba znacznie wysunięta poza lico muru.

Dynamizm kompozycji zawieszanej w przestrzeni potęgują układ korpusu z precyzyjnym zarysem żeber i kończyny – łapy, ułożone równolegle względem niego, z zarysowanymi pazurami. Smukła wydłużona szyja bestii z łbem i otwartą paszczą, przypomina swoim wyglądem ryczącego wilka lub wściekłego psa. Wyłupiaste oczy, wystające kości policzkowe czaszki i ostrołukowy zarys brwi bestii sprawia wrażenie grozy. Przypuszczalnie uszy, które uległy częściowemu zniszczeniu, nawiązywały do analogicznych ostrołukowych kształtów kompozycji głowy rzeźby. Znamioną cechą detalu jest umieszczenie na grzbiecie chimery odcinka blachy miedzianej, pokrytej patyną, który ułatwia odprowadzenie wody, a zarazem zabezpiecza rzeźbę przed zgubnym działaniem czynników atmosferycznych.

Z końcem średniowiecza w architekturze wygasa idea i sens symboliki gotyku wraz ze sposobem wznoszenia i budowania obiektów sakralnych.

Dopiero w XIX w. na nowo ożywa idea i duch gotyku, co znajduje swój wyraz w nawiązywaniu do symboliki i systemu budowania obiektów sakralnych. Przykładem jest legnicka katedra św. Piotra i Pawła²⁷. Na szczycie dobudowanej południowej wieży, nad galerią, zasiada osiem bliźniaczych chimer (fot. 9).

²⁷ Pierwsza wzmianka o kościele św. Piotra Apostoła pochodzi z 1192 r. W 1333 r. mistrz Wilandus podjął się budowy nowej świątyni, która powstała na miejscu zniszczonego podczas najazdu w kwietniu 1241 r. murowanego kościoła. Między 1341 a 1342 r. dokonano konsekracji kościoła. W tym też okresie kościół otrzymał drugiego patrona – św. Pawła. Na przestrzeni wieków kościół wielokrotnie przebudowywano. W XIX w. ponownie dokonano gruntownej przebudowy kościoła według koncepcji prof. Otzena, który w swoich planach architektonicznych nawiązał do projektu Wilanda z 1333 r. Rozpoczęte w 1892 r. prace trwały dwa lata, m.in. oblicowując zewnętrzne mury świątyni cegłą maszynową i odbudowując szczyt zachodni. Poddano



Chimera z południowej wieży katedry legnickiej (Fot. 9: W. Szetelnicki)

Ostatnia kondygnacja wieży, miejsce lokalizacji smoków, wzniesiona jest na rzucie ośmiokąta. W tym przypadku chimery są jedynie elementem symboliczno-dekoracyjnym. Ekspresji rzeźbie nadają realistyczne detale, takie jak: głowa z otwartą paszczą, z której wysuwają się kły, nabrzmiałe nozdrza – zbliżone do chrap konia, wylupiaсте oczy z wyraźnymi powiekami i łukami brwiowymi, smukła szyja. Korpus zanika na rzecz wyeksponowania kończyn, przednie łapy zakończone szponami, tylne zaś podwinięte, jakby skore do skoku. Pazury chimer kurczowo trzymają profile pilastrów. Dzięki dokładnej obróbce kamieniarskiej można dostrzec elementy anatomiczne fantastycznej hydry: ścięgna, sploty i przeguby, żebra, fałdy.

renowacji portale oraz dobudowano drugą wieżę od strony południowej. W 1992 r. papież Jan Paweł II erygował Diecezję Legnicką, a dotychczasowy kościół podniósł do godności kościoła katedralnego. W. BOCHNAK. *Katedra legnicka pod wezwaniem św. Apostołów Piotra i Pawła*. Legnica 1997 s. 1-15.

3. Symbolika.

Według teorii średniowiecznej sztuka, zgodnie ze swoimi celami: religijnymi, moralnymi, praktycznymi, wychowawczymi, estetycznymi miała charakter symboliczny. Nie mogąc tego czynić bezpośrednio, miała symbolami wyrażać wieczystą prawdę i piękno²⁸. Przeznaczeniem sztuki według Teofila Prezbitera, było wzruszać widza, ukazywać niebo jako nagrodę, piekło zaś jako karę, a tym samym skłonić do poprawy życia²⁹. Perspektywa historyczna nie zaprzecza aktualności Apokalipsy dla czytelników. Wręcz przeciwnie, potwierdza, że jej przesłanie ma znaczenie dla każdego pokolenia wierzących, chociaż autor posługuje się symboliką znaną pierwszemu pokoleniu czytelników³⁰.

Inspiracją twórczości architektonicznej gotyku była przede wszystkim Apokalipsa. Żadna księga biblijna nie była tak często

²⁸ Na przykład sztuka miała być: 1. demonstratywna – w obrazach ukazywać prawdę; 2. egzemplaryczna – dawać wzory dla życia. Temat sztuki jest rzeczą teologa, ale forma – artysty. Średniowiecze zachowało dawną definicję sztuki: jest ona umiejętnością wykonywania rzeczy według reguł. Na początku wieków średnich Kasjodor powiada: „ars dica est quod nos suis regulis arcet atque constringat”. Tomasz pod koniec epoki określa sztukę jako: „recta ordinationis, qua per determinata media ad debitum finem actus humani perveniunt”. TATARKIEWICZ. *Historia estetyki*. T. 2. s. 259-260. Zatem, zasadnym jest twierdzenie Johana van der Vloeta, że średniowiecze pojmowało rzeczywistość jako symboliczną całość. J. VAN DER VLOET. *Symbol i nasze mówienie o Bogu*. Com 10:1990 nr 2 s. 81. Tematów do rzeźb w gotyckich katedrach dostarczali teolodzy, m.in. Wincenty z Beauvais OP (ok. 1190-1264) swoim trzyczęściowym dziełem *Speculum maius* o charakterze encyklopedycznym z zakresu nauki o przyrodzie, nauki scholastycznej o Bogu i człowieku, nauki historycznej o dziejach ludzkości od stworzenia świata do czasów Ludwika IX. M. BANASZAK. *Historia Kościoła Katolickiego. Średniowiecze*. T. 2. Warszawa 1987 s. 220-223.

²⁹ „Quod si forte Dominicae passionis effigiem liniamentis expressam conspicatur fidelis anima, compungitur; si quanta sancti pertulerunt in suis corporibus cruciamina quantaque uitae aeternae perceperunt praemia conspicit, uitae melioris obseruantiam arripit; si quanta sunt in coelis gaudia quantaque in Tartaries flammis cruciamenta intuetur, spe de bonis actibus suis animatur et de peccatorum suorum consideratione formidine concutitur”. T. PREZBITER. *Diversarum Artium Schedula. Średniowieczny zbiór przepisów o sztukach rozmaitych*. Oprac. S. Kobielus. Kraków 1998 s. 57. *Wstęp do Księgi III*.

³⁰ C. S. KEENER. *Komentarz historyczno-kulturowy do Nowego Testamentu*. Warszawa 2000 s. 588-589.

i tak bogato ilustrowana jak Apokalipsa³¹. Nie ma żadnych wątpliwości co do tego, że zrozumienie Objawienia zależy od zrozumienia jej symboliki. Symbolika Apokalipsy będąca w momencie powstania dzieła czymś, co odkrywało słuchaczom ukryte części pisma, stała się z czasem, gdy znikło zrozumienie apokaliptyki żydowskiej, przyczyną niezrozumienia dzieła. Język stał się zasłoną ukrywającą prawdziwe treści, dostępne tylko dla wtajemniczonych³². G. Ravasi twierdzi, że dość skomplikowana architektura literacka Apokalipsy jest jednak pełna elementów, które czynią z niej świątynię pokrytą symbolami³³.

Począwszy od wczesnego średniowiecza Lud Boży widział w swojej katedrze ucieleśnienie Niebiańskiego Jeruzalem, symbol ożywiany bogactwem liturgicznych, mistycznych i ezoterycznych treści, niekiedy głęboko ukrytych, a niekiedy objawianych

³¹ BÖCHER, *Niebiańskie Jeruzalem*, s. 331. Por. CZAJKOWSKI, *Apokalipsa*, s. 214-215. W sposób bardzo charakterystyczny dla Jana i dla mentalności semickiej ta sama rzeczywistość zostaje przedstawiona pod innym kątem widzenia. D. MOLLAT, *Apokalipsa dzisiaj*, Kraków 1992 s. 145. Tematem ostatnim wizji, zarówno w porządku logicznym księgi, jak i w porządku chronologicznym dziejów zbawczej ekonomii Bożej, jest po usunięciu i ukaraniu zła moralnego ostateczne połączenie Boga ze swym ludem – symboliczne gody weselne Baranka i Jego Oblubienicy. Oblubienica – symbolizująca Kościół występuje tu jako Nowe Jeruzalem. A. JANKOWSKI, *Apokalipsa Świętego Jana. Wstęp – przekład z oryginału – komentarz*, Poznań 1959 s. 272. W tej wizji końcowej zostaje przedstawione dziedzictwo, które chrześcijanie kiedyś otrzymają. To jest świat Boga, który jest nazwany Nowe Jeruzalem, a w którym oni będą mieszkali jak oblubienica Baranka. H. GIESEN, *Johannes – Apokalypse*, Stuttgart 1986 s. 170.

³² Podstawowym źródłem symboliki Apokalipsy jest Stary Testament i wyrastająca na jego podłożu liturgia. Nie ma obrazu i symbolu w Apokalipsie, którego nie dałoby się zrozumieć, odwołując się do tych dwóch źródeł. S. GADECKI, *Wstęp do pism Janowych*, Gniezno 1991 s. 138. Apokalipsa świętego Jana jest bez wątpienia najbardziej tajemniczą księgą Nowego Testamentu. Księga ta nosi nazwę *avpokaluyij*, co oznacza objawienie. M. LAGRANGE, *Le judaïsme avant Jesus-Christ*, Paris 1931 s. 427. MISZNA, *Chagiga* II, 1. Starożytna mistyka hebrajska, była to teologia sekretna i symboliczna. Owa tajna nauka hebrajska zawierała liczne transcendencje i nadprzyrodzone prawdy odnoszące się do Boga i Mesjasza, wyrażone symbolicznie. K. BOROWICZ, *Mystyka hebrajska u św. Pawła i w Apokalipsie św. Jana*, RBL 3:1950 nr 2 s. 188-189.

³³ G. RAVASI, *Apokalipsa*, Kielce 2002 s. 8.

wszystkim w przebłyску prawdy³⁴. Apokalipsa wypracowuje prawdziwe *bestiarium*, którego podstawę stanowi symbolizm zoomorficzny. Chrystus jest Barankiem paschalnym, a Jego przeciwnikami są: smok, Bestia morska i lądowa, wąż starodawny. Występują cztery zwierzęta o wyglądzie lwa, wołu, człowieka i orła. Areną Objawienia jest świat, który przemierzają potworne istoty kłusujące i wypuszczające jad (Ap 9), konie, szarańcza z ludzkimi twarzami i z zębami lwa, skorpiony. Ponadto witraże tej duchowej katedry, jaką jest Apokalipsa, wypełnione są także symbolami somatycznymi³⁵ oraz mienią się gamą kolorów, stając się źródłem ważnego symbolizmu chromatycznego, którego podstawą jest biel rozumiana jako barwa światła, a zatem atrybut Boski oraz znak zmartwychwstania i chwalebnej wieczności³⁶. Wszelkiego rodzaju symbolika, łącznie z analogią teologiczną i mistyczną, stała się powszechna we wszystkich schematach rzeźbiarskich³⁷, czyli również w ukształtowanych figuratywnie rzygulgach.

³⁴ W konstrukcji świątyni wszystko miało symboliczny sens, podporządkowany pragnieniu ukazania Miasta Bożego. Olśniewający zasób ikonograficzny witraży inspirowany całym Pismem św. przeistacza budowlę sakralną w symboliczną księgę z przesłaniem pełnym znaczeń. Katedra jawi nam się zatem jako obraz świata uporządkowanego i poddanego hierarchii, wzrastającej od najniższego zła po najwyższe dobro. Nawa, długa i prosta, wchłania i prowadzi ku przestrzeni świętej, gdzie wspólnota wiernych gromadzi się niczym na pokładzie statku stawiając czoło burzliwym odmętom świata. Jednocześnie wiernych osłania sklepienie, symbol Bożej Opieki. Gotycka katedra to nie tylko transcendentna, przyciągająca i promieniująca przestrzeń sakralna, lecz także miejsce duchowego zbliżenia społeczności parafii, odczuwania fizycznego bezpieczeństwa. J. M. FONOLLOSA, A. FERNÁNDEZ. *Sztuka gotycka*. W: *Historia sztuki świata*. T. 3. Red. B. Zasieczna. Warszawa 2000 s. 28.

³⁵ Pojawia się wiele postaci, jak 24 Starców, Niewiasta, wylaniają się głowy, czoła, ręce, usta, oczy, włosy. Por. RAVASI. *Apokalipsa*. s. 10.

³⁶ Przeciwnością bieli jest czerwień, przywołująca na myśl krew. Dlatego płaszcz smoka spragnionego ofiar jest właśnie koloru czerwonego (Ap. 12, 3). TENZE. *Apokalipsa*. s. 10.

³⁷ M. D. KNOWLES, D. OBOLENSKY. *Historia Kościoła*. T. 2. Warszawa 1988 s. 301.

Biblia nie uprawia naukowej zoologii. W apokaliptyce zwierzęta występują często jako symbole sił demonicznych sprzeciwiających się Bogu (np. Ap 9, 13; 16)³⁸ i stanowią najbogatszy w szczególności obraz ilustrujący demonologię Nowego Testamentu. Akcentuje ona zwłaszcza dobitnie wpływ różnorodności złych mocy na sprawy ziemskie, na życie społeczne. Jakkolwiek w Apokalipsie występują całe hufce złych duchów, najwyraźniej, jak zresztą w całej demonologii biblijnej, scharakteryzowany jest główny przeciwnik Boga – Szatan. Autor nawiązuje do całości dramatu dziejów ludzkich i całości Objawienia, gdy go określa dwukrotnie w słowach: „Wielki Smok, Wąż starodawny, który zwie się Diabeł i Szatan zwodzący całą zamieszkałą ziemię” (Ap 12, 3. 9; 20, 2; 29, 9)³⁹.

Smok, potwór o olbrzymiej wielkości, będący zestawieniem elementów wielu zwierząt groźnych dla człowieka, występuje jako wytwór wyobraźni w wielu mitologiach i religiach, stanowiąc zapewne reminiscencję zaginionego świata zwierzęcego⁴⁰. K. Kościelniak twierdzi, że termin ten w mitologii oznacza realne stworzenie, potwora przypominającego krokodyla, węża lub wielkie monstrum, które żyje na lądzie. Kolejna z charakterystyk tego monstrum opisuje potwora, którego przednia część przypomina lwa, środkowa cielca, zaś tył zapożyczony jest od

³⁸ Zarówno podział zwierząt na rodziny czy grupy, jak i stosowane w niej nazwy zwierząt są ludowego pochodzenia, czasem oparte o starsze tradycje, nie wykluczające wpływów sąsiednich ludów. Można jednak zauważyć w Biblii podział na cztery grupy zwierząt: 1. zwierzęta wodne (hebr. *dege hajjam*); 2. zwierzęta uskrzydłone, latające w powietrzu (*of haszamajim*), szczególnie ptaki (*sippor*); 3. zwierzęta lądowe – polne chodzące po ziemi (*remes* lub *szeres haadamah*) z rozróżnieniem na uskrzydłone i nieuskrzydłone, czworo-, wielo- i beznożne; 4. zwierzęta żyjące na lądzie w sposób dziki i oswojony. Z kultycznego punktu widzenia zwierzęta dzieli się na czyste i nieczyste. H. LANGKAMMER. *Słownik biblijny*. Katowice 1990 s. 167.

³⁹ JANKOWSKI. *Apokalipsa*. s. 118. Por. E. NESTLE. *Novum Testamentum Graece*. Stuttgart 1952.

⁴⁰ Nic więc dziwnego, że Hebrajczycy żyjący w kręgu kulturalnym Starożytnego Wschodu spotkali się z nazwą i wyobrażeniem smoka, będącego symbolem wrogiej bóstwu potęgi. Por. *Smok*. W: *Podręczna Encyklopedia Biblijna*. T. 2. Red. E. Dąbrowski. Poznań – Warszawa – Lublin 1959 s. 526.

węża⁴¹. W niektórych mitach smok utożsamiany jest z naturalnym fenomenem powodzi – żywiołu wody⁴². Smok – o drakwn występuje w Nowym Testamencie jedynie w Apokalipsie. Jak twierdzi A. Jankowski, jawi się on pod wieloma innymi nazwami zapożyczonymi z mitologii ludów Bliskiego Wschodu⁴³. Z kolei K. Borewicz uważa, że wąż starodawny, smok, diabeł, o którym mówi św. Jan w Objawieniu (Ap 12, 3n) bezpośrednio oznacza konstelację na niebie, symbolizującą szatana – węża kusiciela⁴⁴. O naturze szatana i jego demonicznych satelitach można na podstawie Apokalipsy stwierdzić, że są duchami (Ap 9, 11. 14; 12, 7. 9) – upadłymi, strąconymi z nieba na sposób spadających gwiazd (Ap 8, 10; 9, 1; 12, 4), przebywającymi w „czeluści”, lecz z dopustu Bożego działającymi do czasu na ziemi (Ap 12, 9. 12)⁴⁵. Mimo trudności interpretacyjnych głównych

⁴¹ Typy tych potworów są różne w zależności od poszczególnych mitologii. K. KOŚCIELNIAK. *Zło osobowe w Biblii*. Kraków 2002 s. 90.

⁴² Por. R. MERKELBACH. *Drache*. W: *Reallexikon für Antike und Christentum, Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der Antiken Welt*. T. 4. Stuttgart 1950 s. 226-250. Por. KOŚCIELNIAK. *Zło*. s. 91.

⁴³ Nazywano go: *tannin, Rahab, Lewiatau*. „Smok”, mimo swego pochodzenia z mitologii babilońskiej czy fenickiej, gdzie był bóstwem pierwotnego chaosu, w ST jest już tylko symbolem, jako praźródło wszelkiego zła moralnego i osobowego przeciwnika Boga, zazdrośnie walczącego z Nim od wieków o człowieka. A. JANKOWSKI. *O udział w triumfie Baranka*. „Ateneum Kapłańskie” 51:1959 z. 1-3 s. 33-34. W Apokalipsie nie jest mitologicznym potworem chaosu ani symbolem zbuntowanego morza, lecz uosobieniem szatana (Ap 12, 9; 20, 2) utożsamionym z wężem z Księgi Rodzaju (3, 1).

⁴⁴ K. Borowicz stwierdza, że „ten obraz gwiezdny u św. Jana symbolizuje szatana”. Symbol gwiezdny węża znany jest w mistyce hebrajskiej. W najstarszej księdze Zaharu i „Księdze Tajemnicy” znajdujemy mistyczną interpretację tekstu (Rdz 3, 1-15) o wężu kusiciela. Konstelacja na niebie jest właśnie symbolem węża kusiciela (Rdz 3, 1; 3, 15). Symbolu smoka-węża, dostarczyła autorowi Apokalipsy mistyka hebrajska a nie mitologia babilońska. Św. Jan czerpie bezpośrednio z symboliki i tradycji Biblii. W tym przypadku również ten temat wiąże się z tradycją o wężu kusiciela koncentrujący się wokół tekstu księgi Początków. Por BOROWICZ. *Mistyka hebrajska*. s. 201-202.

⁴⁵ „Diabeł i Szatan” – o diabolój = (hebr. *haśšatan*) = oszczerca, oskarżyciel, przeciwnik. Pod imieniem Diabła lub Szatana wprowadzają synoptycy kusiciela Chrystusa. JANKOWSKI. *O udział*. s. 33-34. Por. JANKOWSKI. *Apokalipsa*. s. 119. Warto zaznaczyć, że Ap 2, 9; 20, 2, utożsamia diabloj z satanaj KOŚCIELNIAK. *Zło*. s. 90. Sceny Sądu

idei Apokalipsy, w zakresie demonologii wydają się uprawnione dwa zasadnicze wnioski. Po pierwsze, „smok” może być traktowany jako synonimiczne określenie szatana. Po wtóre działanie smoka jest co prawda tajemnicze, ale bardzo konkretnie zmierza do unicestwienia planów Bożych⁴⁶. Reasumując, „smoki” są wytworami fantazji, które od czasów starożytnych do dziś jeszcze w sztuce ludowej symbolizują m.in. kataklizmy natury. Smoki to hybrydy, o ciałach węża, potworów morskich – na kształt krokodyli, mające skrzydła, pazury, ogromną paszczę zięjącą ogniem. Według starożytnych wyobrażeń te zięjące ogniem zwierzęta są, tak jak gryfy, strażnikami złota i innych ukrytych skarbów. Często „smok” jest również synonimem „węża” i używa się tych określeń zamiennie. Zasada zła ukazana jest pod postaciami smoka lub węża⁴⁷. Wąż (ofij) – tylko w Apokalipsie określany jest terminem „wąż starodawny” (ofij o arcaioj) stosowanym na oznaczenie z gruntu złego ducha, przeciwnego Bogu i ludziom⁴⁸.

Szczególną grupę symboli stanowią rzygacze mające postać lwów (fot. 10). Podobnie jak wiele innych symbolicznych zwierząt, lew łączy w sobie dwojaką potęgę, ognia i wody. Taka interpretacja może być powiązana z symbolem lwów mających

Ostatecznego np. w Reims i Bourges poprzez obrazy męczarni przypominać mają o istniejącej czeluści piekła. Diabły są tam karykaturami apokaliptycznych aniołów. M. ALPATOW. *Historia sztuki*. T. 2. *Średniowiecze*. Warszawa 1991 s. 133. Por. D. FORSTNER. *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Warszawa 1990 s. 293.

⁴⁶ KOŚCIELNIAK. *Zło*. s. 92. Por. E. EHRLICH. *Apokalipsa księgą pocieszenia*. Poznań 1996 s. 142.

⁴⁷ W Piśmie świętym „smok Behemot, Lewiatan” oznaczają także „potwora morskiego”, najczęściej jednak, jak i w późniejszym okresie chrześcijaństwa, „szatana i jego potęgę” (Ap 12, 1n). Inne przykłady: Ps 104, 26; Hi 40, 15. 25. Por. FORSTNER. *Świat symboliki*. s. 304-307. Potwór o dziwnie mieszanym wyglądzie pantery, niedźwiedzia i lwa – ma przedstawiać opozycję względem natury i wrogość wobec Boga. M. LURKER. *Słownik obrazów i symboli biblijnych*. Poznań 1989 s. 281.

⁴⁸ Przymiotnik „starodawny” spełnia tu niejako rolę „identyfikatora”. Działalność węża jest również przebiegła i złowroga jak w przypadku smoka. Apokalipsa (12, 9; 20, 2) nawiązuje do węża z opisu rajskiego (Rdz 3, 1-24). KOŚCIELNIAK. *Zło*. s. 94.

pilnie strzec źródeł przed ich zniszczeniem lub zatruciem. Lwy uważano za najdoskonalszego stróża⁴⁹.

W miastach starożytnych i legendach pogańskich często pojawia się wątek mitycznych strażników pod postacią zwierząt i nadnaturalnych istot, strzegących dostępu do ukrytych skarbów lub przejść w zaświaty⁵⁰. Przykładem zastosowania tej idei jest portal zachodni wrocławskiej katedry, gdzie wejścia do świątyni strzegą dwa lwy.

Nieco inną symbolikę prezentuje pies (fot. 11). Pismo św. najczęściej mówi o psie w złym i pogardliwym znaczeniu. Widzi



Na gzymsie elewacji zachodniej katedry siedzi strażnik, lew z otwartą paszczą przypominającą wzorce wskazane przez Villarda de Honnecourt, architekta z XIII w. (Paryż, Bibliothèque Nationale). Jego wygląd odbiega od tych lwów znanych z portalu zachodniego, umieszczonych przy drzwiach katedry. Ich próbę rekonstrukcji podjął w 1912 r. H. Harting. (E. Małachowicz. Katedra Wrocławska. s. 39, 60-61, 111, 188). (Fot. 10: W. Szeltnicki)

w tym zwierzęciu obraz ludzi bezbożnych, ogarniętych nienawiścią, niemoralnych, jak to ogólnie wyraża Apokalipsa, mówiąc o tych, którzy nie mogą wejść do Królestwa Bożego: „Na zewnątrz są psy, guślarze, rozpustnicy, zabójcy, bałwochwalcy i każdy, kto kłamstwo kocha i nim żyje” (Ap 22, 15). Sztuka

⁴⁹ W pierwszych wiekach chrześcijaństwa zwierzę to występuje jednoznacznie jako symbol szatana. FORSTNER. *Świat symboliki*. s. 276. BACHOFEN stara się dostrzec sens tych przedstawień, *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*. Basel 1825. W Apokalipsie lew występuje m.in. w 4, 7; 5, 5;

⁵⁰ BALDOCK. *Symbolika*. s. 136.

⁵¹ Egzegeza chrześcijańska nawiązuje do tego negatywnego znaczenia, jeśli wynika ono z tekstu Pisma świętego. *Tamże*. s. 293-294. Pies strzeże wejścia do zaświatów w mitologii greckiej – Cerber. W Starym Testamencie uchodził za zwierzę nieczyste,

późnego średniowiecza ukazuje niekiedy psa, jako atrybut pewnych personifikacji występków i cnót⁵¹.

Inną formą wypowiedzi plastycznej, dotyczącą treści eschatologicznych związanych z rzeźbą architektoniczną kościołów,



Pies z narożnika (Fot. 11: W. Szetelnicki)



Notre Dame de Paris północno-zachodniej wieży katedry św. Jana (Fot. 12)

są ptaki (fot. 12). Apokalipsa wspomina jedynie ptaki nieczyste, zwłaszcza nocne, które mogą symbolizować zło moralne. Autor Apokalipsy, przepowiadając upadek Babilonu, pisze, że miasto owo stało się „kryjówką wszelkiego ptactwa nieczystego budzącego wstręt” (Ap 18, 2)⁵².

Do grona uskrzydlonych stworów fantastycznych hybryd, zaliczyć można gryfy (gruŃ gryps) – zwierzęta o orientalnym rodowodzie, z uskrzydlonym lwim korpusem, silnych szponach oraz orlej głowie z ognistymi oczami. Później dodano szpiczaste

był symbolem wszystkiego, co zbyt pospolite i godne pogardy. W sztuce wielki rozwścieczony pies symbolizuje niewiarę, a w XV i XVI w. bywa uosobieniem zawiści i gniewu. LURKER. *Słownik obrazów*. s. 178-179.

⁵² Chodzi tutaj o nieczystość kultową. Ruiny zniszczonego Babilonu będą służyły za miejsca schronienia dla demonów, „za kryjówkę dla wszelkiego ducha nieczystego i za mieszkanie dla wszelkiego ptaka nieczystego i budzącego wstręt” (Ap 22, 15). Częstym motywem rzeźbiarskim jest ptak przypominający swoim wyglądem kruk, który był dla Ojców Kościoła symbolem grzeszników. Kruk (corus korx) w obrazowych katalogach występów ludzkich występuje jako symbol chciwości. U Hieronima Boscha kruk, będący według podań ludowych ptakiem wisielców i dlatego budzący przerażenie, jest symbolem ciemnych stron życia ludzkiego i winien być kojarzony ze śmiercią. LURKER. *Słownik obrazów*. s. 101, 191. Por. FORSTNER. *Świat symboliki*. s. 237-238.

uszy ssaka i biegnącą wzdłuż szyi grzywę konia morskiego. Podobnie jak lew, gryf nie ma tylko charakteru dekoracyjnego, ale spełnia także funkcję strażnika. Ogólne widziano w nich, tak jak w smokach, strażników wszystkich ukrytych skarbów i symboli⁵³.

Konkludując należy stwierdzić, że już we wczesnym średniowieczu utrwała się typ plastyczny smoka. Jest to monstrum uskrzydłone, płaz łuskowaty, o głowie krokodyla lub wilka. W XV w. smok apokaliptyczny przybiera coraz wyraźniej postać chimery – diabła, sprawcy grzechu. W swym zewnętrznym wyglądzie smok może się zmieniać w bazyliuszka, który ze skrzydłami, pazurami i głową ptaka przypomina koguta, ale zazwyczaj jest najbardziej podobny do węża⁵⁴.

Realny świat rzeczywistości przenikał do sztuki nurtem coraz żywszym i bujniejszym. Jakby pod naciskiem krytyki cysterów, fantastyka ginęła lub znajdowała schronienie w potwornych posągach chimer na wysokich kondygnacjach wież⁵⁵. Maszkary gotyckich katedr zatracają stopniowo swoją demoniczną siłę⁵⁶. Chimery, które siedzą na najwyższej balustradzie kościoła symbolizują i przypominają ciągłe zwodzenie człowieka, „żywego kamienia” przez siły ciemności. Sakralność przejścia i bramy nabiera pełni znaczenia w świątyni i dlatego właśnie przed wejściem do budowli sakralnych stawiano strażników progu: smoki,

⁵³ Nazwa „gryf” wywodzi się z indogermańskiego *grabh* (chwycić). Gryfy powszechnie uchodziły za strażników i poszukiwaczy złota, w którym się lubowały. Wzmiankują o tym Ojcowie Kościoła i średniowieczne bestiariusze oraz PLINIUSZ STARSZY. *Historia naturalis*. Ks. VII, 2. FORSTNER. *Świat symboliki*. s. 342-343.

⁵⁴ Por. Siedem głów smoka – to siedem grzechów głównych. LURKER. *Słownik obrazów*. s. 220; np. ludzka głowa – pycha, wąż – zazdrość, hiena – chciwość, ślimak – nieczystość etc. Por. W. KOPALIŃSKI. *Smok*. W: *Słownik symboli*. Warszawa 1991 s. 391-393.

⁵⁵ J. BIAŁOSTOCKI. *Sztuka cenniejsza niż złoto*. Warszawa 1966² s. 170. Bernard z Clairvaux występując przeciwko sztuce zbytkowej pisał: „W klasztorach, w obliczu braci czytających, jaki sens mają te śmieszne potworności, dziwne jakieś brzydkie piękno i piękna brzydota. Cóż robią tam nieczyste małpy, dzikie lwy i potworne centaury, półludzie, przegowane tygrysy?” Dotyczy: *Apologia ad Guillelmum* (Opp. S. Bernhardi, ed. Mabillon 1690, I, 538; Schlosser, Quellenbuch; P. L. 182, c. 915). TATARKIEWICZ. *Historia estetyki*. T. 2. s. 173-174.

⁵⁶ ALPATOW. *Historia sztuki*. s. 133.

lwy, sfinksy, gryfy lub chimery. Natomiast św. Jan umieszcza na bramach Niebiańskiego Miasta w roli stróżów „aniołów dwunastu” (Ap 21, 12) jak przed rajem (Rdz 3, 32)⁵⁷. Ponieważ wnętrze miasta Bożego jest bardzo czyste i wolne od elementów demonicznych (Ap 21, 27; 22, 15), demoniczne figury strzegą kościoła od zewnątrz. O. Böcher zaliczył do nich także gotyckie rzygulce, będące odbiciem węża wypuszczającego z gardzieli wodę w Ap 12, 15n⁵⁸.

Autorzy średniowieczni tacy jak Suger z Saint-Denis (1081-1151), Honorius Augustodunensis (koniec XI wieku-poł. XII wieku), Sicardus z Cremony (1160-1215) i Durandus z Mende (1230/31-1296), dowodzą, że zastosowane paralele i metafory pomiędzy chrześcijańskimi budowlami kościelnymi a Apokalipsą św. Jana nie są przypadkowe. Jeszcze dzisiaj fragmenty Apokalipsy (Ap 21, 2-5) czytane są podczas liturgii poświęcenia nowego kościoła, jak również dorocznego święta rocznicy konsekracji kościoła⁵⁹.

4. Powyższe rozważania można zamknąć następującymi wnioskami:

Historię zbawienia prezentowano, zgodnie z założeniami scholastyki, encyklopedycznie i z coraz większym napięciem, choć ciągle jeszcze głównie w celach dydaktycznych⁶⁰. Katedry gotyckie, jako wyraz artystycznej integracji architektury, rzeźby i malarstwa, są niezwykle złożone i zróżnicowane, lecz nawet najdrobniejsza ich część na wiele sposobów zawsze wiąże się

⁵⁷ HANI. *Symbolika świątyni*. s. 86-87. Walka w niebie ukazana w 12 rozdziale Apokalipsy toczy się między aniołami pod wodzą Michała a złymi duchami. Na armię tych ostatnich składa się wielki Smok i jego aniołowie (12, 7). Smok przy tym otrzymuje uwyrażniające go tytuły, znane ze Starego Testamentu: Wąż starodawny, diabeł i szatan (12, 9). Żadna z tych nazw nie jest terminem technicznym z zakresu demonologii: diabeł to „oszczerca”, a szatan – „przeciwnik”. A. JANKOWSKI. *Aniołowie wobec Chrystusa*. Kraków 2002 s. 101.

⁵⁸ (Ap 21, 27; 22, 15.) BÖCHER. *Niebiańskie Jeruzalem*. s. 331.

⁵⁹ Por. TENZE. *Niebiańskie Jeruzalem*. s. 331.

⁶⁰ B. BEIER. *Kronika Chrześcijaństwa*. Warszawa 1998 s. 174.

w całość⁶¹. Misją ówczesnej architektury było stwarzanie kamiennych form, które uchwyciłyby to, co nieuchwytne, aby rzeczy z niewidzialnych stały się widzialne. Takim oczywistym przykładem mogą być rzygulce z ich symboliką i ich zdeterminowaną funkcją architektoniczną jaką pełnią. Artysta czerpie przekonujące formy takich symboli właśnie z tego, co je łączy z chrześcijaństwem⁶², czyli z natchnionej księgi Pisma świętego do jakiej zalicza się Apokalipsę. Grzech pierwszych rodziców nie zniknął z dogmatu, ani diabły z tympanonów i fasad. Św. Jan wprowadzony przez sztukę gotycką staje się orędownikiem. Diabły umieszczone nad wejściem tracą całą władzę (tak, jak w omawianych przykładach), gdy tylko przekroczy się próg świątyni. Z głębin świata Szatana została tylko piekielna straż, a katedry zachowują jedynie wątek statyczny⁶³ i symboliczny, uniwersalny dla tego sposobu budowania. Nigdy ludzkość nie stworzyła wznioślejszego, pobożniejszego i bardziej poetyckiego stylu budowy⁶⁴. Apokalipsa zawiera całą plejadę symbolicznych obrazów i wizji, np. Bestii, Sądu Ostatecznego, Niebiańskiej Jerozolimy – Miasta Świętego. Gotyk korzysta ze wszystkich gatunków flory, lubi też ptactwo, a nawet tworzy fantastyczne: monstra, niekiedy wyprężone, jak strażnicy, wysoko na balustradach, innym znów razem pokurczone, skazane na to, aby wiecznie wyrzucać z pyska deszczówkę ściekającą z dachów⁶⁵.

⁶¹ ALPATOW. *Historia sztuki*. s. 127.

⁶² A. MALRAUX. *Nadprzyrodzone. Przemiana bogów*. Warszawa 1985 s. 208. Wpływy i związki XIV wiecznej rzeźby architektonicznej z bryłą obiektów sakralnych przedstawił R. Kaczmarek. Por. R. KACZMAREK. *Rzeźba architektoniczna XIV w. we Wrocławiu*. Wrocław 1999.

⁶³ MALRAUX. *Nadprzyrodzone*. s. 223.

⁶⁴ M. LITYŃSKI, R. RISZKA. *Historia Średniowieczna. Od wypraw krzyżowych aż do czasów renesansu*. T. 2. Wiedeń 1905 s. 145.

⁶⁵ PUOAN. *Sztuka gotycka*. s. 36. Współczesny nam U. Eco zakłada, że jeżeli Biblia przemawia poprzez osoby, przedmioty i wydarzenia, jeśli mówi o kwiatach, zjawiskach naturalnych i kamieniach, jeśli posługuje się subtelnościami matematycznymi, to należy sięgnąć do tradycji, aby dowiedzieć się jakie było znaczenie danego kamienia, kwiatu, potwora czy liczby. Eco. *Sztuka*. s. 101.

Przytoczone wyżej przykłady dowodzą, że oprócz zastosowania praktycznego, jako rury spustowe, rzygulce pełnią funkcję symboliczną, jako pewny rodzaj rzeźby narracyjnej⁶⁶. Funkcje te przenikają się wzajemnie. Rzygulce wokół katedry i galeria Chimer w paryskiej Notre Dame, są tego dowodem, czy też dzwonnica św. Marcina w Groningen, gdzie chimera z dolnej kondygnacji jest jedynie obrazem – symbolem, a gryfy i kruki z wyższych kondygnacji wieży odprowadzają na zewnątrz deszczówkę.

Podkreślić należy fakt, że w XIX w. większość chimerycznych rzygaczy posiada jedynie symboliczny charakter. Jednak tęsknota za symbolizmem rzeźb w połączeniu z ich funkcjonalnym zastosowaniem nadal egzystuje w kulturze, o czym świadczy wzniesiony w drugiej połowie XX w. kościół pod wezwaniem św. Franciszka z Asyżu w Port Grimaud (fot. 13)⁶⁷.



L' Eglise oecumenique S' François d' Assise – Port Grimaud (Fot. 13: W. Szetelnicki)

Lokalizację tych elementów funkcjonalnych na zewnątrz obiektów sakralnych, wzmocnionych symbolem fantastycznej chimery, jako środka przekazu i komunikacji, można sprowadzić

⁶⁶ Rola rzeźby w XIV i XV w. Por. B. ZIENTARA. *Historia powszechna średniowiecza*. Warszawa 2000 s. 392.

⁶⁷ W latach sześćdziesiątych XX w. francuski architekt François Spoerry (1912-1999) zaprojektował i wybudował miasto Port Grimaud. Jego grób znajduje się w kościele św. Franciszka.

do stwierdzenia, iż przestrzeń poza obrębem świątyni jest światem *profanum*, w którym na człowieka czyhają niebezpieczeństwa i „grzech”. Człowiek natomiast znajduje wybawienie i schronienie w przestrzeni kościoła, w miejscu *sacrum*, gdzie może wejść w szczególne relacje z Bogiem, poprzez uczestnictwo w liturgii wraz z celebracją Eucharystii. Zatem, wchodząc do świątyni przez „Chrystusa – Bramę”, wzmocnioną ornamentyką portali, wkraczamy do świata odrodzonego i przemienionego, Raju odzyskanego⁶⁸, *Civitas Dei* – Miasta Świętego z Apokalipsy św. Jana⁶⁹.

Duch zamieszkuje rzeźbę – twierdzi A. Malraux, dodając, że epoka, która posłużyła się wyrażeniem „Biblia ubogich”, aby wyjaśnić sztukę średniowiecza, miała na myśli ujmowanie w żywe obrazy dziejów biblijnych⁷⁰. W dekoracji rzeźbiarskiej np. Notre Dame, zauważyć można wyniki poszukiwań ówczesnych filozofów i teologów badających walory piękna, sztuki, kontemplacji⁷¹.

Nie tylko świat widzialny, stworzony przez Boga, lecz także świat tworzonej przez człowieka kultury powinien go prowadzić od rzeczy widzialnych do Niewidzialnego *per visibila, ad Invisibilia*⁷².

⁶⁸ MOLLAT, *Apokalipsa*. s. 149. Zob. S. KOBIELUS, *Człowiek i Ogród Rajski w kulturze religijnej średniowiecza*. Warszawa 1997.

⁶⁹ W każdej epoce sztuki chrześcijańskiej kościół był obrazem raju – *Civitas Dei*. W dobie rozkwitu scholastyki, odrodzenia platonizmu, kwitnącego w teologicznej szkole w Chartres, w dobie wiary w boski charakter światła i miary katedra stała się obrazem miasta świętego. BIAŁOSTOCKI, *Sztuka*. s. 166.

⁷⁰ MALRAUX, *Nadprzyrodzone*. s. 198-199.

⁷¹ Por. COLONI, *Notre Dame*. s. 3. Zwłaszcza szkoły wiktoriańców z Hugonem od św. Wiktora np. dzieła: „Expositio in Hierarch”, „Didascalion”, „De Trinitate”, „De modo dicendi et meditandi” i inne. TATARKIEWICZ, *Historia estetyki*. T. 2. s. 174-184.

⁷² Por. *Ustanowienie Bazyliki Mniejszej w Strzegomiu*. s. 4-5.

INFLUENCE OF APOCALYPTICAL SYMBOLS OF ST. JOHN
IN ARCHITECTURAL DETAILS OF GOTHIC SACRED
STRUCTURES – GARGOYLES

S u m m a r i e s

Among many universal symbols which predominated within the ages in sacred construction industry were sculptures of chimeras – fantastic creatures composed of features belonging to various species of animals. Their heads and bodies which are inseparably connected with architectural and functional elements of the Church solidly decorate the sacred objects especially cathedrals. They are located mainly at outlets of gutters and tapping spouts, called gargoyles. Location of these elements outside of the sacred objects symbolically suggest that space beyond limits of the temple is world *profanum*, where are sin and dangers. Human being, however, finds shelter and salvation within the space of church, in a place *sacrum*, where one may enter into special relationships with God through participation in liturgy, especially in the Eucharist. Going in the temple through „Christ-Gate” expressed by ornament portals we enter into revitalized and transformed world, to recovered paradise, to Civitas Dei – Saint Town described in the Apocalypse of St. John Apostle.

Thum. Jarosław Sempnyk