

Wokół symboliki krzyża w architekturze



ANDRZEJ MAJDOWSKI

profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu
Wydział Sztuk Pięknych
Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa
Pracownia Historii Architektury

Posoborowa twórczość artystyczna rozwija się w poczuciu niespotykanej dotąd swobody interpretacyjnej, co sprzyja wyzwaniu inwencji, lecz niekiedy wystawia na pokuszenie, a w skrajnych przypadkach może wręcz wodzić na manowce.

W większości religii politeistycznych wznoszono budowle kultowe, oczekując łask, jakimi szafowały bóstwa o przeróżnej strukturze psychicznej i cechach fizycznych. Ich zindywidualizowaną osobowość starano się uzewnętrznić w rzeźbie figuralnej, zaś postać przestrzenną sanktuariów utrzymywano w estetyce określonej epoki, rezygnując z eksponowania atrybucji związanych z boskością. Z kolei w architekturze i ornamentacji świątyń chrześcijańskich, co można uogólnić na wszystkie bodaj wyznania monoteistyczne, zdecydowanie większą wagę przywiązuje się do wątków znaczeniowych, czyli wymowy symbolicznej.

Tym niemniej w naszym kręgu cywilizacyjnym ze sztuki greckiej wywodzi się tendencja do ustalania stosunków geometrycznych w nawiązaniu do proporcji ludzkiego ciała. Niewykluczone, że występowała także współzależność pomiędzy personifikacją pogańskich bogów a skłonnością do komponowania części składowych budowli na podstawie obserwacji istot żywych. W każdym razie helleński antropomorfizm znajdował kontynuację w antyku rzymskim i u schyłku starej ery został skodyfikowany w najstarszym ze znanych traktatów architektonicznych.

Witruwiusz kategorię zalecał odwołania do proporcji poprawnie zbudowanego człowieka oraz ustalił zależności liczbowe pomiędzy częściami ciała¹. Należy sądzić, że jeszcze po upływie kilku stuleci znajdowało to odzwierciedlenie również w podziałach modularnych starożytności chrześcijańskich bazylik.

Niestabilność typologiczną – co nie skłania do uogólnień – wykazują założenia transeptowe, gdzie rzuty poziome intuicyjnie kojarzą się z wykładnią wiary katolickiej. Wszelako ta asocjacja może okazać się zwodnicza, biorąc pod uwagę, że wzrost witruwiańskiego mężczyzny odpowiada szerokości jego rozłożonych ramion. W późnoantycznych monumentach nawy poprzeczne bywały bliższe tym relacjom niż proporcji tzw. krzyża łacińskiego (*crux*

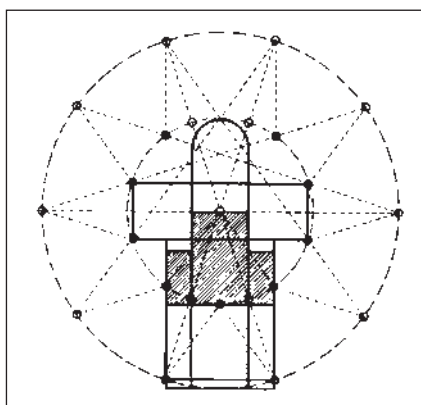
immissa). Również importowana z Bizancjum planimetria na krzyżu greckim, czyli równoramiennym (*crux quadrata*), nie zawiera w sobie bezpośredniego przesłania do męki Pańskiej².

Notabene rzeczywisty kształt krzyża Chrystusowego pozostaje zagadką. Rzymianie stosowali jako narzędzie karni także *crux decusata* (X), łączony z męką św. Andrzeja Apostoła, a zwłaszcza *crux commissa* (T), związany z imieniem św. Antoniego Pustelnika³ – przejęty następnie przez wspólnotę franciszkańską. Znalezisko św. Heleny nie zostało utrwalone w ikonografii, zanim w odłamkach trafiło do relikwiarzy. Nie brakuje sceptyków, dla których samo odkrycie jest legendą, a przy okazji oszacowano, że gdyby zważyć wszystkie drzazgi uchodzące za relikwie Krzyża Świętego, to jego łączny ciężar wyniósłby kilka ton⁴.

Kwadratura koła

Symbolika krzyża związana jest najmocniej z mistycyzmem wczesnego średniowiecza, chociaż zapewne w głównej mierze została ugruntowana pod wpływem filozofii neoplatonickiej⁵ (II/III w. n.e.). Krzyżowe odwzorowanie nigdy nie stało się normatywnym wymogiem przy projektowaniu kościołów. Średniowieczna świątynia miała raczej metaforycznie nawiązywać do Jerozolimy niebiańskiej, stanowiąc też odzwierciedlenie ładu kosmologicznego, gdzie niebo łączy się z ziemią, w czym przejawia się spotykana w różnych kulturach tęsknota za Rajem⁶.

Zarazem słynna *harmonia mundi* pojmowana jako matematyczna jedność stała się kanwą twórczości artystycznej. Fundamentalną symbolikę układów krzyżowych doprowadzono do perfekcji przy wytyczaniu obrysu świątyń gotyckich. Jedną z metod nazywaną jest kwadraturą koła słonecznego. Zasada kompozycyjna sprowadza się do zakreślenia okręgu, w który wedle określonych reguł zostają wpisane poszczególne składniki rzutu poziomego (ryc. 1). Stąd najważniejszym atrybutem



Ryc. 1. Tzw. kwadratura koła słonecznego – metoda wytyczania obrysu średniowiecznej świątyni (XII-XV w.)

budowniczego był cyrkiel, którym posługiwał się również Stwórca, na popularnej miniaturze z XIII w. przedstawiony jako architekt wszechświata (ryc. 2). Ezoteryczne treści przypisane do koła i kwadratu można odpowiednio łączyć z niebem i ziemią, chociaż odmienne są interpretacje w ujęciu metafizycznym, kosmologicznym i ontologicznym⁷.

Przynajmniej do końca średniowiecza obowiązywało ponadto orientowanie obiektów sakralnych, praktykowane już w kultach pogańskich, w czym upatrywano związek między porządkiem ziemskim i kosmicznym. Do wyznaczania osi odpowiadających stronom świata służył znany od starożytności przyrząd astronomiczny, opisany przez Witruwiusza – gnomon – który nadal spotyka się jako zegar słoneczny.

Humanizm

Sam traktat popadł w zapomnienie i zaginął w „ciemnych wiekach”. Dopiero na po-



Ryc. 2. „Architekt wszechświata” w Bible moralisée (XIII w.)

czątku XV stulecia w bibliotece klasztoru na Monte Cassino odkryto rękopis pozabawiony ilustracji, które później dorabiali różni interpretatorzy. Dzięki temu popularność zyskał tzw. człowiek witruwiański, ostatnio upowszechniony na rewersie włoskiej edycji monety euro (ryc. 3). Autorem jest Leonardo da Vinci (1452-1519), który zsyntetyzował dostępne przekazy, przez co mężczyzna wpisany w okrąg i kwadrat wydaje się być w ruchu podczas wykonywania ćwiczeń gimnastycznych. Pierwsze wydanie Witruwiusza (1521) ilustrował Cesare Cesarino (1488-1546), tworząc tzw. *homo quadratus* – postać stojącą w rozkroku, mocno umięśnioną i na tle gęstej siatki modularnej. Wszakże większą popularnością cieszy się dynamiczna wersja z rękopisu Leonarda.

Spośród wielu renesansowych teoretyków studia nad Witruwiuszem prowadził m.in. Francesco di Giorgio Martini (1439-1502). U współczesnych cieszył się sławą znakomitego inżyniera od machin wojen-



Ryc. 3. Tzw. człowiek witruwiański (I w. p.n.e./XV w.)

nych, ale uchodził także za renomowanego architekta i rzeźbiarza⁸. Chętnie sięgano też do jego spuścizny piśmienniczej, lecz wydawca znalazł się dopiero w XIX wieku. Najbardziej znany z rysunków Martiniego przedstawia wydłużony plan kościoła o półkolistych zamkniętych ramionach transeptu i prezbiterium, opisany na konturze męskiej sylwetki (ryc. 4). Proporcje są zgodne z kanonem witruwiańskim, chociaż warto zwrócić uwagę, że punktem centralnym przestał być pępek, a najważniejsza stała się klatka piersiowa, za czym oczywiście kryje się uzasadnienie teologiczne.

Skądinąd wiadomo, że strukturę świątyń odpowiadającą ludzkiej skali utożsamiano z ciałem Człowieka doskonałego, czyli Chrystusa w postaci ziemskiej⁹. Na marginesie można dodać, że usytuowanie ołtarza w absydzie symbolizowało niekończoność dzielącą ludzi od Boga. Natomiast lokalizacja centralna wyrażała umiejscowienie Stwórcy we wszechświecie. ▶



...I ZNACZNIE CZYŚCIEJ!

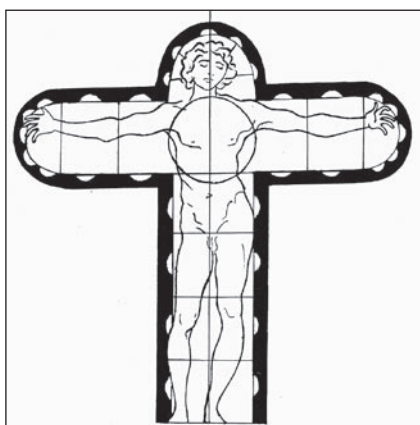
Skuteczne rozwiązanie uciążliwego problemu brudzących ptaków

Nasze produkty chronią już:

- Katolicki Uniwersytet Lubelski
- Kurię Diecezjalną w Toruniu
- Kurię Diecezjalną w Tarnowie
- Katedrę w Katowicach
- Katedrę we Wrocławiu

oraz wiele parafii i innych obiektów na terenie całej Polski

STOP-PTAK, ul. Obornicka 78, 51-114 Wrocław
 tel./fax +48 71 788 44 04, tel. kom. +48 501 174 475
www.stopptak.com.pl



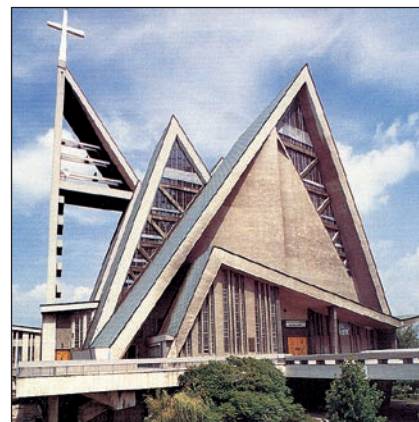
Ryc. 4. Teoretyczny rzut kościoła renesansowego (XV w.)



Ryc. 5. Rio de Janeiro, Chrystus Odkupiciel (1931)



Ryc. 6. Wilno, katedra (przebudowa XVIII/XIX w.)



Ryc. 7. Częstochowa, kościół pw. św. Wojciecha (1978-1985, proj. A. Mazur)



Ryc. 8. Warszawa Ursynów, kościół pw. Wniebowstąpienia Pańskiego (1984-1989, proj. M. Budzyński)

► Identyczna myśl zdawała się przyświecać budowniczym górującego nad Rio Janeiro pomnika Zbawiciela. W kontekście proporcji wydłużone kształty tłumaczy stylistyka *art deco*, lecz nadprzyrodzona smukłość postaci jest subtelnie zróżnicowana przez wierzchnią szatę. Dzięki temu także rzeźba będąca symbolem Brazylii zawiera w sobie witruwiańskie przesłanie, które przybrało wymiar uniwersalny i ponadczasowy (ryc. 5).

Konotacje

W powszechnym odbiorze semantyczna wymowa krzyża funkcjonuje jako znak czy emblemat rozpoznawczy świątyni katolickiej. Niezwykle zakodowany desygnat przez minione stulecia nie wyzwalał inwencji twórców, zwyczajowo wieńcząc szczyt fasady, hełm wieży albo kopułę założeń centralnych. Pewne problemy należało przezwyciężyć w architekturze klasycystycznej (XVIII/XIX stulecie), gdy ścianę frontową zaczęto poprzedzać kolumnowym portykiem o antycznym rodowodzie. Spośród stosowanych rozwiązań dojrzałym wycuciem estetyki wyróżnia się choćby katedra wileńska, gdzie na wierzchołku tympanonu stanął posąg patrona Litwy – św. Kazimierz Jagiellończyk z okazałym krzyżem w dłoniach (ryc. 6).

Nie zmienia to faktu, iż pod względem kompozycyjnym pole manewru było ograniczone, a w aspekcie plastycznym obowiązywał uświęcony tradycją stereotyp. Na dobrą sprawę to swoiste tabu przetrwało do drugiego soboru watykańskiego (1962-1965) i dopiero we współczesnej architekturze usiłuje się znajdować oryginalną interpretację dla motywu krzyża. Zazwyczaj efekty są udane, a sam proces toczy się intensywnie i nieprzerwanie. Przy okazji daje się zaobserwować tendencję do wymiany przestrzennych dominant gmachu ►

C. K. NORWID KRZYŻ I DZIECKO

– Ojcie mój! twa łódź
Wprost na most płynie –
Maszt uderzył... wróć...
Lub wszystko zginie.
Patrz! jaki tam krzyż,
Krzyż niebezpieczny –
Maszt się niesie wzwyż,
Most mu poprzeczny
– Synku! trwogi zbądź;
To znak zbawienia;
Płynmy! bądź co bądź –
Patrz, jak? się zmienia...
Oto – wszere i wzwyż
Wszystko toż samo.
– Gdzie się podział krzyż?
– Stał się nam bramą.

Vade-mecum (1858-65)



Ryc. 9. a) Ikona z San Damiano, b) Porziuncola, c) La Verna

► kościelnego. Nastąpiła bowiem wyraźna deprecjacja układów wieżowych. W zamian górują struktury krzyżowe, często- kroc mocno rozwinięte, chociaż trudno na tej podstawie pokusić się o uogólnienia typologiczne (ryc. 7).

Wchłanianie

W pewnych okolicznościach jest naturalne, że z materii architektonicznej emanuje pozytywna energia czy uduchowanie, osiągane dzięki kunsztowi kompozycji oraz wyrafinowaniu przedstawień symbolicznych. Jednak zdarza się, że pogoni za oryginalnością nie towarzyszy refleksja o poszanowaniu wartości, których nie sposób jednoznacznie określić, bo są nieuchwytnie, niepoliczalne i nie należą do zjawisk fizycznych. Wydaje się, że takim naruszeniem imponderabilii jest tzw. przejście przez krzyż, projektowane zamiast tradycyjnego portalu. Prawo kanoniczne nie doznaje tu uszczerbku, lecz nawet bez związku z uczuciami religijnymi, występuje pewien dysonans estetyczny.

Pomimo kontrowersji warszawski kościół Marka Budzyńskiego jest trwale wpisany do historii powojennej architektury¹⁰. Skądinąd do wnętrza można wejść przez któryś z bocznych portali, a dopiero, gdy środek wykorzystuje się przy ostatniej posłudze, metafora nabiera właściwej wymowy – jako znak zbawienia (ryc. 8).

Jeżeli środki wyrazowe nie będą dostosowane do programu funkcjonalnego, to zgodnie z modną niegdyś teorią wczucia doznajemy dyskomfortu. Na Ursynowie inspiracja została zaczerpnięta z norwidskiego wiersza, a pierwowzór graficzny krzyża ma korzenie renesansowe. Tymczasem proporcje wskazują na postmodernistyczną dezynwolturę, chociaż faktycznie są konsekwencją wykorzystania otworu wejściowego do ożywienia górnych partii fasady.

Nie zmienia to faktu, że podobne przedstawienie byłoby na miejscu w kaplicy przedpogrzebowej. W świątyni parafialnej jest to trudne do zaakceptowania i odbierane jako literalna interpretacja poetyckiej przenośni – nawet, gdy ma się na uwadze, że wedle Apokalipsy każdy portal stanowi bramę do nieba (4,1).

Rzutowanie

Spośród najnowszych realizacji zadziwia zamysł twórczy związany z projektem założenia klasztornego oo. franciszkanów w Tychach¹¹. Żeby zrozumieć to przedsię-

wzięcie, niezbędna jest elementarna znajomość genezy minorytów jako jednego z fenomenów średniowiecznego mistycyzmu. Zakon Braci Mniejszych ukonstytuował się dzięki iluminacji, jakiej doświadczył Francesco d'Assisi (1266-1337) w podupadłej kaplicy pod Asyżem. Przed ikoną w San Damiano usłyszał głos ukrzyżowanego Chrystusa (ryc. 9a), który uczynił go odpowiedzialnym za odbudowę Kościoła Powszechnego poprzez pokutę i nawracanie grzeszników (1205).

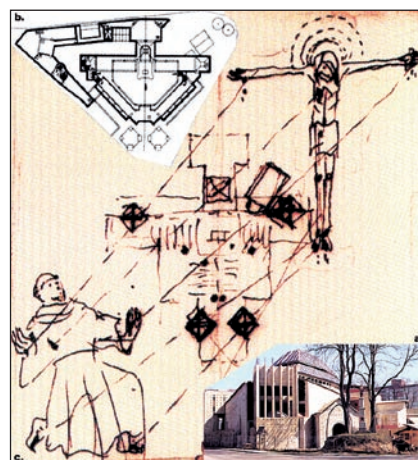
Prawie jednocześnie założono zakon dominikanów (1216), którym przyświecały zbliżone cele, chociaż bardziej ukierunkowane na zwalczanie herezji (albigensi, waldensi), co doprowadziło do powstania Inkwizycji. Wspólne dla obu zgromadzeń było również mendykantstwo, czyli nie tylko osobiste ubóstwo, ale także charakter żebraczy, czym wyróżniały się od monastycyzmu w zamkniętych wspólnotach klasztornych (cenobicy).

Kolebką franciszkanów była kaplica w Porziuncola (Porcjunkula), подарowana przez benedyktynów, stojąca teraz na skrzyżowaniu naw barokowej bazyliki pw. Matki Boskiej Anielskiej w Asyżu (ryc. 9b). Niedawno kopia kaplicy została odtworzona także u reformatów w Wieliczce (2000).

Natomiast główne sanktuarium mieści się na wzgórzu La Verna – w transkrypcji łacińskiej Alvernia, przeniesionej też na nazwę jednego z naszych miast. Na skalistym wzniesieniu w Toskanii zdarzyła się słynna stygmatyzacja (1224), co doczekało się bogatej ikonografii. Najbardziej sugestywny wydaje się fresk Giotta w kościele ufundowanym przez brata świętego w rodzinnym Asyżu (ryc. 9c).

Na pozór mogłoby się wydawać, że przełożenie stygmatów św. Franciszka na inspirację architektoniczną jest ryzykownym przejawem nadmiernej egzaltacji. Taką próbę podjął najbardziej twórczy z powojennych projektantów, przy czym ostatnie dokonanie Stanisława Niemczyka odbiera się jako kreację wysublimowaną i szczerze osadzoną w aurze franciszkańskiej duchowości.

Kościół tyski jest ciągle w budowie, ale pod względem formalnym czytelne są odwołania do włoskiego gotyku, a toskański koloryt potęgują dolomitowe bloki, którymi przesłania się żelbetową konstrukcją (ryc. 10a). Nie brakuje też nawiązań bezpośrednio kojarzących się z kultem świętego patrona. Jego relikwie będą złożone pod kruchtą głównego wejścia – w gro-



Ryc. 10. Tychy, zespół klasztorny franciszkanów (1999-?, proj. S. Niemczyk): a) kościół w budowie, b) rzut poziomy, c) inspiracja

bie o kształtach skopiowanych w Asyżu. Ponadto w zespole klasztornym znajdzie się kolejna replika kaplicy Matki Boskiej Anielskiej w Porziuncola.

Nazbyt daleko posunięta dosłowność skutkuje na ogół porażką artystyczną, co w Tychach przedziwnie się nie sprawdziło, gdyż rozplanowanie całości jest nowoczesne i przejrzyste (ryc. 10b). Na domiar zgoła nadzwyczajna była koncepcja ideowo-przestrzenna, gdzie krzyż z San Damiano stał się ideogramem powiązany z ranami Chrystusa zrutowanymi na stygmaty świętego. W odwzorowaniu geometrycznym punkty przecięcia z krzyżem wyznaczają dominanty wieżowe kościoła, co zarazem wpływa na powielenie proporcji, a pod współczesną powłoką zdaje się pulsować mistyczna abstrakcja (ryc. 10c). □

Przypisy

- 1 Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, Warszawa 1956, s. 43.
- 2 B. Filarska, *Początki architektury chrześcijańskiej*, Lublin 1983.
- 3 D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 13n.
- 4 Z. Kosidowski, *Opowieści biblijne. Opowieści ewangelistów*, Warszawa 1986, s. 703.
- 5 J. Sulowski, *Platonizm w katolicyzmie wczesnośredniowiecznym*, [w:] *Katolicyzm wczesnośredniowieczny*, Warszawa 1973, s. 341n.
- 6 Ks. J. Bramorski, *Sacrum przestrzeni*, Pelplin 2003, s. 103n.
- 7 J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, Kraków 1994, s. 28.
- 8 G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, Warszawa 1985, t. 3, s. 22n.
- 9 J. Hani, op. cit., s. 54.
- 10 K. Kucza-Kuczyński, *Nowe kościoły w Polsce*, Warszawa 1991, bp.
- 11 J. Rabiej, *Architektura sakralna gotyku – współczesne odwzorowania*, [w:] *Świątynia jest święta. Sympozjum poświęcone architekturze i sztuce sakralnej*, Gliwice 2006, s. 61.