

TOMASZ SZYSZKA SVD

SZTUKA W KONTEKŚCIE MISYJNEJ DZIAŁALNOŚCI KOŚCIOŁA

Rozesłanie Apostołów przez Jezusa Zmartwychwstałego nosi wyraźne znamiona posłania uniwersalistycznego w sensie geograficznym (cała ziemia), kwantytatywnego (wszyscy ludzie) oraz operatywnego (rozwój w czasie i przestrzeni z uwzględnieniem nowych wyzwań). Głoszenie Ewangelii jest zatem zadaniem wymagającym wielkiego zaangażowania i rozwagi, adekwatnego przygotowania i rozważnej kreatywności oraz umiejętności poszukiwania syntezy pomiędzy nauczaniem i tradycją Kościoła a wyzwaniami wynikającymi z konkretnego środowiska o charakterze misyjnym. Nie chodzi zatem jedynie o przekraczanie kolejnych granic w sensie geograficznym, aby dotrzeć do określonej grupy ludzi, ale przede wszystkim o dążenie do konstruktywnego zakorzeniania Ewangelii i wiary chrześcijańskiej w nowych kontekstach społeczno-kulturowych. Zadaniem Kościoła jest bowiem nie tylko dotarcie do wszystkich ludzi, niezależnie od przynależności rasowej czy też kulturowej, ale stworzenie odpowiedniego środowiska życia, w którym będzie możliwe pełne przeżywanie i praktykowanie oraz wyrażanie przyjętej wiary w Boga Trójjedynego, odwołując się również do własnych (rodzimych) wartości kulturowych [por. LF, n. 39; EG, n. 30, 117, 128]. Tego typu zamierzenia zostały określone przez Jana Pawła II jako paradygmat inkulturacji, która stała się też jednym z motywów przewodnich pontyfikatu tego papieża¹.

TOMASZ SZYSZKA SVD – dr hab.; adiunkt w katedrze misjologii WT UKSW. Współpracuje jako wykładowca z Centrum Formacji Misyjnej w Warszawie oraz z Instytutem Papieża Jana Pawła II. Prezes Stowarzyszenia Misjologów Polskich.

¹ Por. RMis, n. 52–54; FR, n. 72; PDV, n. 55; J. Różański, *Wokół koncepcji inkulturacji*, Warszawa 2008, s. 54–59; J. Esquerda Bifet, *Teología de la Evangelización*, Madrid 1995, s. 282–284.

1. Inkulturacja to więcej niż adaptacja

Pisząc o potrzebie i konieczności inkulturacji wiary chrześcijańskiej, papież odwoływał się do tajemnicy Wcielenia, którą można interpretować jako ukazywanie miłości Boga względem ludzi². Dlatego w adhortacji apostołskiej *Ecclesia in Oceania* papież napisał: „z głębokości ludzkiej historii, historia Jezusa przemawia nie tylko do ludzi Jego czasu i kultury, ale do każdego czasu i kultury”, oraz: „Słowo, które stało się Ciałem, nie jest obce żadnej kulturze i ma być głoszone wszystkim kulturom” [EOc, n. 16]. Stąd też sztukę sakralną można rozpatrywać jako swoistego rodzaju kontynuację wydarzenia związanego z tajemnicą objawienia się Boga człowiekowi w sposób dla niego zrozumiały i przystępny. Tak więc, uwzględnienie i odwołanie się do rodzimej kultury w dziele misyjnym jest swoistego rodzaju indykatorem przyjętej eklezjologii oraz probierzem prawdziwej misyjności Kościoła.

Kościół pierwszych wieków, zaznaczając swoją obecność w kolejnych środowiskach kulturowych (kultury greckiej, rzymskiej, frankońskiej, germańskiej, słowiańskiej itd.), starał się poszukiwać odpowiedzi na pytanie dotyczące roli i znaczenia sztuki w procesie zakorzeniania się w nowych przestrzeniach kulturowych. Zagadnienie to stało się jeszcze bardziej aktualne w epoce wielkich odkryć geograficznych, kiedy to misjonarze, jako przedstawiciele kultury świata zachodniego, weszli w kontakt z nieznanymi im środowiskami kulturowymi Azji, Nowego Świata czy też Afryki i Oceanii. Dlatego Jan Paweł II stwierdził: „doświadczenie spotkania i konfrontacji z kulturami stało się udziałem Kościoła od samego początku głoszenia Ewangelii” [FR, n. 58]. Z biegiem czasu Kościół uznał jednoznacznie, że sztuka sakralna, w tym ikonografia odgrywa zasadnicze znaczenie we wzmacnianiu i konsolidowaniu wiary, ponieważ jej przekaz dokonuje się na dwóch płaszczyznach: wertykalnej w odniesieniu do Boga oraz horyzontalnej, czyli dotyczącej konkretnej lokalnej wspólnoty osób. Jeszcze przed rozpoczęciem II Soboru Watykańskiego, Jan XXIII w encyklice *Princeps pastorum* z roku 1959 napisał: „Kościół nie utożsamia się z żadną kulturą, a nawet z kulturą Zachodu, z którą jego historia jest tak ściśle związana. Jego misja należy do innego porządku, do porządku religijnego zbawienia człowieka” [n. 16]³.

² A. Michalik, *Zrozumieć chrześcijaństwo. Istota chrześcijaństwa według Josepha Ratzingera*, Tarnów 2008, s. 257–258.

³ Papież zacytował w encyklice własne przemówienie: „Kościół bowiem – jak to dobrze wiecie – nie uznaje za własną jednej wyłącznie kultury duchowej, by odrzucać inne, nawet te, które zrodziła Europa i pozostałe narody Zachodu, jakkolwiek – jak świadczy o tym histo-

Doświadczenia zdobywane przez misjonarzy w bezpośrednim kontakcie ze społecznościami pozaeuropejskimi stały się impulsem do przemyślenia znaczenia i roli kultury (lokalnych kultur) w dziele głoszenia Ewangelii. Ważkim punktem odniesienia w tej refleksji pozostaje tzw. Synod Jerozolimski, przedstawiony przez św. Łukasza w *Dziejach Apostolskich* (Dz 15, 6–21), na którym dokonano śmiałego rozróżnienia pomiędzy tym, co należy do istoty wiary chrześcijańskiej, a co stanowi jedynie jej wyraz kulturowy⁴. W miarę zataczania przez religię chrześcijańską coraz to szerszych i dalszych kręgów, nieuchronnie dochodziło do konfrontacji z nowymi kulturami. Kościół musiał odpowiedzieć sobie na pytanie, czy traktuje owe kultury jako zagrożenie, które należałoby zneutralizować, czy też jako wyzwanie, jakiemu z odwagą i kreatywnością należy stawić czoła⁵. Doświadczenie misjonarzy z poszczególnych zakątków świata wskazywało bowiem, że różnorodne komponenty rodzimych kultur mogą być bardzo pomocne i przydatne w dziele głoszenia i zakorzeniania Ewangelii [por. EEuch, n. 49], ale mogą też stanowić poważne utrudnienie. Dlatego tak istotnym zadaniem było i pozostaje nadal adekwatne poznanie i odczytanie owych wzorców kulturowych i zastosowanie odpowiedniej metodologii misyjnej [por. RH, n. 12]⁶.

Historia misji zna wiele pięknych przykładów ukazujących podejmowanie ambitnych prób nawiązania kontaktów ze społecznościami ludów ewangelizowanych, mających na celu poznanie i uwzględnienie lokalnych tradycji, w celu efektywnego przepowiadania oraz zakorzeniania wiary chrześcijańskiej, tj. wypracowywania nowych zrębów kulturowych⁷. Wychodzono z założenia, że to właśnie szeroko pojęta sztuka, w tym ikonografia odgrywa zasadniczą rolę w dziele ewangelizacji, ponieważ jest pomocna do przełożenia nauczanego słowa na obraz, przybliża i ilustruje nauczane prawdy wiary i pomaga je przeżywać, a tym samym szybciej utożsamić się z nimi. W tym kontekście należałoby przypomnieć nauczanie soborowe z pierwszego tysiąclecia, kiedy

ria – jest z nią bardzo ściśle związany. Posłannictwo bowiem powierzone Kościołowi ma coś zgoła innego przede wszystkim na względzie: to mianowicie, co wiąże się z religią i wiecznym zbawieniem ludzi”. Por. Jan XXIII, *Przemówienie do uczestników II Kongresu Światowego Pisarzy i Artystów Czarnej Rasy* („Des Écrivains et Artistes Noirs”), AAS, 51(1959), s. 260.

⁴ Różański, *Wokół koncepcji inkulturacji*, s. 113; S.B. Bevans, R.P. Schroeder, *Teología para la misión hoy. Constantes en contexto*, Estella 2009, s. 86–88; Michalik, *Zrozumieć chrześcijaństwo*, s. 131–132.

⁵ Esquerda Bifet, *Teología*, s. 289–294.

⁶ L. J. Luzbetak, *Kościół a kultury*, Warszawa 1998, s. 78–80, 84–89.

⁷ H. Rzepkowski, *Lexikon der Mission. Geschichte, Theologie, Ethnologie*, Graz 1992, s. 261.

to zajmowano się tematyką ikonografii, w tym wizerunków w odniesieniu do Trójcy Świętej. Najważniejszym ważnym wydarzeniem w tym względzie był Sobór Nicejski (787 rok), kiedy to zatwierdzono kult ikon, pomimo zacieklej sporów wokół ikonoklazmu w Bizancjum.

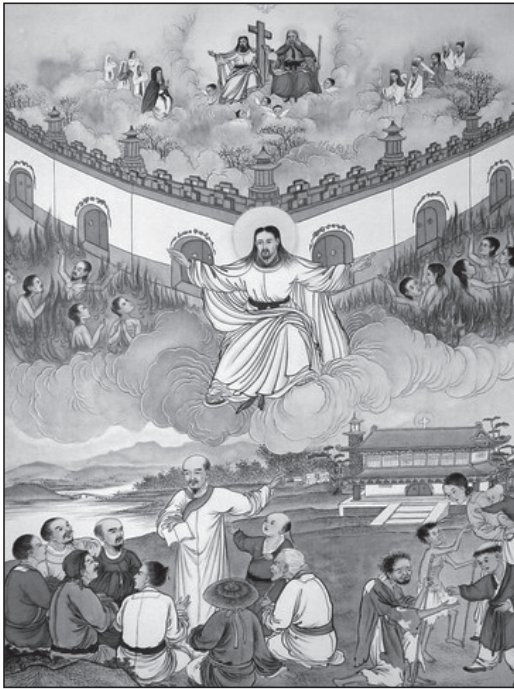
Modelowym przykładem odwołania się do wartości kulturowych w dziele misyjnym jest ewangelizacja Nowego Świata według zamysłu cywilizacyjnego Korony hiszpańskiej, ze szczególnym uwzględnieniem misyjnego projektu redukcji franciszkańskich oraz jezuickich, ale też prężnie funkcjonujących ośrodków artystycznych we wszystkich liczących się miastach kolonialnych. Podobne próby, aczkolwiek w nieco innej skali podejmowano w Azji, czego przykładem są wysiłki adaptacyjne jezuickich misjonarzy w Chinach albo Indiach⁸. Na uwagę zasługuje praca Mateo Ricci w Chinach oraz mniej znanego jezuity Giulio Aleni, który w roku 1637 wydał książkę *Życie Pana w obrazach, z biblijnymi wyjaśnieniami* (*Tianzhu jiangsheng chuxiang jingjie*), która to pozycja pozostała przez następne 250 lat najobszerniejszą próbą zilustrowania Ewangelii w Chinach. Właśnie w przypadkach wysoko rozwiniętych kultur (cywilizacji), zwłaszcza w Azji, starano się kierować zasadą konstruktywnego, ale też rozważnego przejmowania i zastosowania lokalnych elementów kulturowych.

Nawiązując do tej tradycji i współczesnych wyzwań na kontynencie azjatyckim, Jan Paweł II w adhortacji apostolskiej *Ecclesia in Asia* napisał: „Ojcowie synodalni podkreślili wielokrotnie potrzebę ewangelizowania w sposób pobudzający wrażliwość ludów Azji i zaproponowali obrazy Jezusa, które byłyby zrozumiałe dla umysłów i kultur azjatyckich...” [EAs, n. 20]. Takie stwierdzenie to jednoznaczna sugestia, aby nauczanie za pomocą słowa mówionego, na ile to możliwe, przekładać i wzmacniać siłą sugestywności obrazu. Z historii misji w Chinach znany jest przykład kreatywnych poszukiwań w trzeciej dekadzie XX wieku, kiedy to delegatem apostolskim był Celso Constantini. Zachęcał on do wypracowania tradycji rodzimej sztuki sakralnej, co zaowocowało powstaniem Akademii Sztuki na uniwersytecie Fu Jen w Pekinie⁹.

Niestety, w niektórych okresach historii Kościoła nie podejmowano żadnych istotnych wysiłków na polu ewangelizacji kultur, wychodząc z założenia,

⁸ M. Bednarz, *Spór o obrządki chińskie i malabrskie*, w: F.A. Plattner, *Gdy Europa szukała Azji*, Kraków 1975, s. 286–302.

⁹ A. Miotk, *Pierwszy delegat papieski w Chinach Celso Costantini (1922–1933)*, w: *Staliśmy się Sługą Ewangelii (Ef 3, 7). Księga pamiątkowa z okazji jubileuszu 50-lecia kapłaństwa ks. Doktora Bernarda Wodeckiego SVD*, red. E. Śliwka, Pieniężno 2001, s. 241–256.



Niebo, Wang Su-ta, 1938
 Seria Ars Sacra Pecenensis, Muzeum
 Etnograficzne Das Haus Völker und
 Kulturen w Sankt Augustin (Niemcy)



Świętych obcowanie, Wang Su-ta, 1938
 Seria Ars Sacra Pecenensis, Muzeum
 Etnograficzne Das Haus Völker und
 Kulturen w Sankt Augustin (Niemcy)

że lokalne kultury są mało wartościowe, a tym samym niewarte bliższego zainteresowania. Odwołując się do metody *tabula rasa*, starano się zatem usunąć wszelkie aspekty kultury lokalnej, aby na ich miejsce wprowadzić elementy kultury europejskiej, postrzeganej jako jedynie wartościowej. Miało to miejsce np. w Afryce Subsaharyjskiej w XVI–XVIII wieku, w Arktyce pośród Inuitów, oraz na Nowej Gwinei, a nawet w pewnym okresie w Chinach. Znany jest niepokojący opis sytuacji w Chinach w XIX wieku, kiedy to wielu misjonarzy gardziło lokalną kulturą twierdząc, jakoby w Państwie Środka sztuka była zupełnie nieznana, zaś Chińczycy nie mieli żadnej estetyki czy też wycucia piękna.

Najbardziej drastycznym przejawem tejże opcji była opinia stosunkowo wielu misjonarzy powołujących się na ówczesne naukowe opracowania, jakoby istniały ludy czy też społeczności autochtoniczne nie posiadające jakichkolwiek znamion kultury. Opinia ta została wprawdzie jednoznacznie skorygowana przez nauczanie Soboru Watykańskiego II (por. KDK, n. 53–58; KK, n. 17), jednak jej odległa reminiscencja zda się jeszcze być gdzieś odczuwalna. Jej przejawem jest chociażby brak zainteresowania, czy też próby poszukiwania adekwatnych form przepowiadania Ewangelii

i zakorzeniania wiary chrześcijańskiej, odwołując się do lokalnych wzorców kulturowych (miejscowych wyrazów artystycznych).

Biorąc pod uwagę doświadczenia z okresu przedsoborowego oraz dekad późniejszych, antropolog kultury Luis Luzbetak sformułował opinię, że zasada akomodacji, pomimo że była elementem oficjalnego nauczania Kościoła, zbyt często była interpretowana jedynie jako zalecenie albo rekomendacja, aniżeli jako obowiązek spoczywający na misjonarzach¹⁰. Przyczyn takiego stanu rzeczy było wiele, począwszy od ostrożności i nieufności, poprzez obojętność i wygodnictwo, aż po całkowitą niewrażliwość i ignorancję.

W tym kontekście proroczo brzmi napomnienie Piusa XII z roku 1951, zawarte w encyklice *Evangelii praecones*: „Jeśli Ewangelię przyjmują za swoją różne rasy, nie niszczy on [Kościół] i nie tłumi niczego dobrego, szacownego i pięknego, co one osiągnęły dzięki miejscowemu geniuszowi i naturalnym możliwościom” [n. 89]. Ta sama myśl została przypominania cztery dekady później (w roku 1990) przez Jana Pawła II w encyklice misyjnej *Redemptoris missio*: „Kościół proponuje, niczego nie narzuca: szanuje ludzi i kultury” [RMis, n. 39]. Również Dokument końcowy z Konferencji z Puebla (1979) stwierdza: „Kultury nie są pustym terenem, na którym brakuje autentycznych wartości. Ewangelizacja prowadzona przez Kościół nie jest procesem destrukcji, tylko konsolidacji i wzmocnienia tych wartości, a także wkładem, który ma się przyczyniać do wzrastania «nasion Słowa» obecnych w kulturach” [P 401].

W historii nowożytnej misji aż nazbyt często górę brało przeświadczenie o wyższości norm i wzorców kultury europejskiej, co nie sprzyjało wypracowywaniu i promowaniu nowych wzorców kulturowych, uwzględniających aspekty kultur lokalnych. Niemniej, bogactwem Kościoła misyjnego jest zdobyte na przestrzeni kolejnych stuleci doświadczenie oraz dogłębne przeświadczenie, że istnieją różnorodne kultury, a tym samym wzorce kulturowe, które są wyrazem stopnia rozwoju danej kultury i dziedzicznych tradycji artystycznych, natomiast poszczególne tradycje artystyczne mogą wyrażać się nie tylko w faworyzowanej tematyce, ale również w niuansach, jak sposoby i metody wykonywania dzieł artystycznych, stosowanie charakterystycznej kolorystyki czy wypełnienia światłem, odwołanie się do symboliki oraz specyficznych proporcji itd.

Praktyczna realizacja tych zamierzeń nie jest jednakże bezproblemowa, wymaga bowiem ducha kreatywności, dobrego rozeznania i odwagi oraz

¹⁰ Luzbetak, *Kościół a kultury*, s. 82.

determinacji w poszukiwaniu równowagi pomiędzy treścią przekazu chrześcijańskiego a proponowanymi formami przekazu artystycznego¹¹. Ważne w tym kontekście wydaje się pouczenie Jana Pawła II, zawartego w liście do artystów (z roku 1999): „Sztuka, z jaką zetknęło się chrześcijaństwo na początku swoich dziejów, była dojrzałym owocem świata klasycznego, wyrażała jego kanony estetyczne i zarazem była nośnikiem jego wartości. Podobnie jak w sferze życia i myśli, tak i na polu sztuki wiara kazała chrześcijanom dokonywać rozróżnienia, które nie pozwalało przyjmować bezkrytycznie zastanego dziedzictwa. Początki sztuki o inspiracji chrześcijańskiej były zatem skromne i ściśle związane z odczuwaną przez

wierzących potrzebą wypracowania pewnych znaków, opartych na Piśmie Świętym, którymi mogliby wyrażać tajemnice wiary, a zarazem «symbolicznego kodu» [...] stając się jakby niepostrzeżenie załączkami nowej sztuki”¹².

Odwołanie się do owych lokalnych (w aspekcie dzieła misyjnego) wyrazów artystycznych stało się dopiero z biegiem czasu normą zaaprobowaną i zalecaną w nauczaniu Kościoła (DM, n. 22). W Dokumencie z Puebla (z roku 1979) zostało to określone w następujący sposób: „Wszystko to powoduje, że Kościół [...] stara się dopasować, wkładając wysiłek polegający na przełożeniu orędzia ewangelicznego na język antropologiczny, zrozumiały dla miejscowych ludzi, oraz na symbole kulturowe obecne na danym terenie” [P 404]. W tym kontekście należałoby jeszcze wskazać na znaczenie tzw. ziaren Słowa albo normy *preperatio evangelica*, znanych z tradycji i nauczania Kościoła (por. DM, n. 3, 11, 15; EN, n. 53, 62, 63; RMis, n. 28].



Ukrzyżowanie Jezusa (rzeźba w drzewie z Kambot na Nowej Gwinei)

Muzeum Etnograficzne Das Haus Völker und Kulturen w Sankt Augustin (Niemcy)

¹¹ J.F. Thiel, *Kunst*, w: *Lexikon Missions-Theologischer Grundbegriffe*, red. K. Müller, Th. Sundermeier, Berlin 1987, s. 241–242.

¹² Jan Paweł II, *List do artystów*, 4.04.1999.

Tak więc nauczanie Kościoła przełożyło się na wypracowanie kanonów sztuki sakralnej, uwzględniającej różne aspekty kultur lokalnych, co znalazło swój wyraz w licznych obrazach i rzeźbach, malowidłach i freskach, witrażach i innych elementach o charakterze dekoracyjnym. Kreatywne połączenie różnorodnych form kultury zachodniej oraz kultur lokalnych z treściami chrześcijańskimi doprowadziło do powstania nowych stylów, charakterystycznych dla poszczególnych środowisk społeczno-kulturowych na wszystkich kontynentach.

Ważnym impulsem w okresie przedsoborowym, na drodze promowania rodzimej sztuki sakralnej, była Wystawa Misyjna w Rzymie w roku 1925 (przekształcona w Muzeum Misyjno-Etnologiczne na Watykanie) oraz kolejne wystawy o podobnej tematyce, jak wystawa sztuki sakralnej z Kongo (1936) albo wystawa „Sztuka chrześcijańska na misjach” (Rzym, 1950)¹³. Odwiedzający te wystawy Europejczycy mogli się przekonać, że w niektórych krajach misyjnych istniały ośrodki artystyczne, z powodzeniem zajmujące się tworzeniem sztuki sakralnej. Na marginesie należałoby jednak nadmienić, że określenie „sztuka misyjna” przez długi czas było kojarzone z wyrobami określanymi jako prymitywne albo infantylne. Faktem jest, że niektóre prezentowane wyroby mogły być interpretowane jako prostackie, ale inne były przykładem wielkiego kunsztu artystycznego.

Z biegiem czasu zdołano jednak przewyciężyć wielowiekową tradycję eurocentryczności, skłaniając się ku dowartościowaniu rodzimych kultur i wyrazów artystycznych. Takie podejście miało kolosalne znaczenie dla zaakcentowania zasady kontekstualności w rozwoju poszczególnych Kościołów lokalnych. Zaprzestając akcentowania „jedynie słusznej” sztuki o charakterze europejskim i dopuszczając rodzime wyrazy artystyczne dla podkreślenia chrześcijańskich prawd wiary, Kościół przestaje być postrzegany przez wiernych jako coś obcego, ale zakorzenia się w miejscowej kulturze i zaczyna ją współtworzyć [por. EAs, n. 20–21]. Innymi słowy, przestaje być postrzegany jako coś „z zewnątrz” i staje się żywym Kościołem lokalnym. Na tę istotną prawdę w pracy misyjnej wskazał Jan Paweł II, między innymi w adhortacji apostoelskiej *Ecclesia in Asia*: „Ojcowie synodalni byli w pełni świadomi naglącej potrzeby przedstawiania tajemnicy Chrystusa przez Kościoły lokalne w Azji swoim narodom zgodnie z ich wzorcami kulturowymi i sposobami myślenia. Wskazali, iż taka inkulturacja wiary na ich kontynencie wymaga odkrywania na nowo

¹³ Rzepkowski, *Lexikon der Mission*, s. 262.

azjatyckiego oblicza Jezusa i poszukiwania dróg, na których kultury Azji mogłyby w pełni zrozumieć powszechne zbawcze znaczenie misterium Jezusa i Kościoła” [EAs, n. 20]. Powyższy cytat odnosi się w głównej mierze do Kościoła w Azji, ale pochodzi z dokumentu kościelnego, który jest wykładnią nauczania Kościoła Powszechnego w zakresie imperatywu inkulturacji [por. EAF, n. 47, 60–61].

Tak bowiem, jak w osobie Jezusa Chrystusa doszło do pełnego i harmonijnego połączenia pierwiastka boskiego i ludzkiego, tak w posłudze misyjnej Kościoła musi być zaakcentowany imperatyw dążenia Kościoła do uwzględniania różnorodnych kontekstów kulturowych. Ludzie reprezentujący różnorodne i zróżnicowane środowiska społeczno-kulturowe mają prawo i obowiązek zachować swoją podmiotowość w procesie przyjmowania wiary chrześcijańskiej. Natomiast zadaniem Kościoła jest uwzględnienie wymiaru kulturowego w głoszeniu Ewangelii i szerzenia kultury chrześcijańskiej. Fakt spotkania ludzi innych kultur i przepowiadania im Ewangelii (nauczanie praw wiary) jest jedynie pierwszym etapem w długotrwałym procesie ewangelizacji inkulturacyjnej. Wiara chrześcijańska bowiem powinna zostać autentycznie i dogłębnie zakorzeniona w życiu lokalnej społeczności, ponieważ nie ma ona charakteru ahistorycznego albo akulturowego, ale z woli samego Boga musi być zakorzeniona w przestrzeni historyczno-kulturowej [por. RH, n. 13–14; FR, n. 72; SAp, n. 26–27]¹⁴. Stąd też tradycja Kościoła podpowiada że człowiek, jako byt żyjący w doczesności, potrzebuje znanych mu i dostępnych dla jego postrzegania różnorodnych wyrazów artystycznych, aby móc szybciej prawdy wiary zrozumieć, przyjąć je oraz kierować się nimi w codziennym życiu. Właśnie tam, gdzie wymiar horyzontalny (wyrażający określony kontekst kulturowy) jest w sposób umiejętny i adekwatny podporządkowany wymiarowi wertykalnemu, tam wiedza o prawdach wiary nabiera głębszego znaczenia, rodzi się lokalny Kościół i kładzione są zręby kultury chrześcijańskiej [por. EAm 70]. Jednym z aspektów nowo rodzącej się kultury są wizerunki Trójcy Świętej.

2. Tradycja ikonografii Trójcy Świętej

Święty Ireneusz z Lyonu (zm. 202) twierdził, że człowiek nie jest w stanie wyrazić wielkości i wspaniałości Boga za pomocą parametrów

¹⁴ W. Kluj, *Teologiczne podstawy misji według Jana Pawła II*, Warszawa 2008, s. 170–174, 180–183; Michalik, *Zrozumieć chrześcijaństwo*, s. 108–109.

fizycznych, a tym samym stworzyć adekwatnego wizerunku Boga Ojca¹⁵. Jednak pierwsze próby artystycznego przedstawiania prawdy wiary dotyczącej tajemnicy Trójcy Świętej pojawiły się już w pierwszych wiekach chrześcijaństwa, czego dowodem są reliefy na grobowcach z drugiego ćwierćwiecza IV wieku. Symbolem Boga Ojca była ręka ukazująca się z nieba (*manus Dei*), natomiast symbolem Syna Bożego był baranek i krzyż, zaś symbolem Ducha Świętego – gołębnica. Cenna wydaje się w tym kontekście uwaga teologa kultury Norberta Mojżyna, że „chrześcijańska sztuka figuralna od swych narodzin musiała się zmierzyć z poważnym problemem swojej akceptacji w łonie Kościoła. Kiedy młody Kościół konstituował swoją doktrynę, musiał dokonać wyboru dwóch często nieprzystających do siebie tradycji: monoteistycznej i jednocześnie anikonicznej tradycji żydowskiej (*ex circumcissione*) oraz politeistycznej i ikonicznej tradycji pogańskiej (*ex gentibus*)”¹⁶.

Ważną datą okazał się Sobór Nicejski (325) oraz Sobór Konstantynopolitański (381), na których doprecyzowano treść wyznania wiary katolickiej i pojawiło się pojęcie *homoousios* (istota trzech osób Boskich jest taka sama)¹⁷. Natomiast w celu przybliżenia wiernym (zwłaszcza niepiśmiennym) tajemnicy Boga Trójjedynego zaczęły pojawić się nowe koncepcje artystycznego wyrażenia obrazu Trójcy Świętej. Posługiwano się jednak licznymi symbolami dla wyrażenia tajemnicy Trójcy Świętej, odwołując się do symbolu trzech połączonych obrączek, równoramiennej trójkąta, liczby 3 albo też potrójenia umownych elementów, np. płatków koniczyny, ryb, zajęcy, świec itp. Stosowano też rozmaite kombinacje tychże elementów, uzupełniając je literami, wyrazami albo innymi detalami. Autorzy wizerunków podkreślali całkowite podobieństwo pomiędzy trzema osobami Trójcy Świętej, powołując się na przekaz biblijny (por. J 10, 30) oraz na nauczanie Soboru z Konstantynopola.

Cztery wieki później, na Soborze Nicejskim II (787), zatwierdzono kult ikon, a tym samym stworzono przestrzeń dla przedstawiania nie tylko

¹⁵ J.A. Iñiguez Herrero, *La iconografía del Padre Eterno*, „Scripta Theologica”, 31(1992), nr 2, s. 496.

¹⁶ N. Mojżyn, *Ojcostwo Boga. O niektórych przedstawieniach Boga Ojca w relacji do Syna w chrześcijańskiej sztuce religijnej*, „Fides et Ratio”, 20(2014), nr 4, s. 131.

¹⁷ A. Kramiszewska, *Trójca Święta, VI. W ikonografii*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 19, Lublin 2014, s. 1065; A. Draguła, *Czy istnieje teologia wizualna?*, w: *Kultura wizualna – teologia wizualna*, red. W. Kawecki, J.S. Wojciechowski, D. Żukowska-Gardzińska, Warszawa 2011, s. 158–164.

wizerunków świętych, ale też Jezusa Chrystusa jako drugiej osoby Trójcy Świętej. Nie rozstrzygnięto jednak kwestii wizerunków dotyczących Boga Ojca i Boga Ducha Świętego¹⁸. Dlatego do XII wieku nie istniał ściśle określony model wizerunku Trójcy Świętej.

Pod koniec średniowiecza ówczesni artyści i teologowie dostrzegli konieczność podjęcia próby ikonograficznego wyrażenia tajemnicy Trójcy Świętej. Było to wielkie wyzwanie, obciążone wieloma trudnościami i zastrzeżeniami natury teologicznej. Zastanawiano się, jak w sposób niezafałszowany przedstawić dogmat o Trójcy Świętej za pomocą wizerunku, aby z całą wyrazistością wyrazu artystycznego zaakcentować zasadę jednorodności i różnorodności (odmienności) trzech osób Boskich¹⁹. Używano wprawdzie licznych symboli geometrycznych, ale odczuwano wielką potrzebę, aby dokonać przejścia od posługiwania się abstrakcją symboli do bardziej konkretnych (przemawiających do wierzącego) wizerunków o charakterze antropomorficznym.

Ważnym bodźcem w procesie wypracowywania wizerunków Trójcy Świętej było ustanowienie przez papieża Jana XXII, w roku 1334, święta liturgicznego Trójcy Świętej. W związku z tym wydarzeniem znacząco wzrosło zainteresowanie i zapotrzebowanie na wizerunki tejże fundamentalnej dla chrześcijaństwa prawdy wiary. Jednoznacznie przewyciężono panujący pogląd, że Boga Trójjedynego nie można przedstawić w sposób adekwatny za pomocą wyrazów artystycznych. Najważniejsze znaczenie zyskały wówczas przedstawienia o charakterze antropomorficznym, aczkolwiek były one bardzo zróżnicowane. Z biegiem czasu akcent ten został przesunięty na wyobrażenia figuralne²⁰.

W międzyczasie w Kościele Wschodnim pojawiły się obrazy Trójcy Świętej, wzorowane na tekstach biblijnych (Starego i Nowego Testamentu). Do najważniejszych należały obrazy nawiązujące do Księgi Rodzaju (Rdz 18, 1–15), gdzie jest mowa o trzech osobach odwiedzających Abrahama i Sarę (obrazy typu „Gościnność”). Najbardziej znanym obrazem tego typu jest ikona A. Rublowa „Trójca Święta”. Natomiast na Zachodzie pojawiły się tzw. wyobrażenia hybrydowe Trójcy Świętej, czego modelowym przykładem

¹⁸ O. Cyrek, *Wyobrażenia Boga – Ojca na ikonograficznych przedstawieniach Trójcy Świętej typu Staro- i Nowotestamentowego w kontekście dogmatu trynitarnego*, „Łódzkie Studia Teologiczne”, 2012, nr 21, s. 51–52; Iñiguez Herrero, *La iconografía*, s. 501–502.

¹⁹ M. Fassera, *Trinidad*, w: *Iconografía y Arte Cristiano*, Madrid 2012, s. 1496; L. Réau, *Iconografía de la Santísima Trinidad*, „Actualidad Litúrgica”, 2000, nr 1, s. 2.

²⁰ Mojżyn, *Ojcostwo Boga*, s. 128.

są *tricephalus*, czyli głowy o trzech obliczach. Pierwsze tego rodzaju wizerunki pochodzą z okresu średniowiecza, ale zostały one zabronione przez papieży w połowie XVIII wieku²¹.

Kolejną grupą są wizerunki Trójcy Świętej w formie przedstawień antropomorficznych. Przybierały one bardzo zróżnicowane warianty:

a) Od wieku IX znane są wyobrażenia horyzontalne izomorficzne, przedstawiające trzy identyczne postacie męskie. Owa identyczność wyglądu miała wyrażać jedność i równość poszczególnych osób Trójcy Świętej. Artystyczne podkreślenie owej jedności wyrażano za pomocą identycznych szat²².

b) Inne wizerunki antropomorficzne ukazywały Trójcę Świętą jako trzy różniące się wiekiem i szatą postacie męskie: Bóg Ojciec jako starzec, Syn Boży jako mężczyzna w sile wieku, zaś Duch Święty jako młodzieniec. Wspominany już wyżej papież Benedykt XIV zabronił w roku 1745 ukazywania postaci Ducha Świętego jako osoby pojedynczej, w oderwaniu od osoby Boga Ojca i Syna Bożego, ale nie zabronił przedstawiania Ducha Świętego w formie antropomorficznej (takowy zakaz Świętego Oficjum pochodzi dopiero z roku 1928)²³.

c) Istniał jeszcze trzeci wariant artystycznego ukazywania Trójcy Świętej: osoby Boga Ojca i Syna Bożego jako mężczyzn, zaś Ducha Świętego jako gołębicę. Tenże wariant doczekał się począwszy od okresu średniowiecza kilku odmian, aczkolwiek ich cechą charakterystyczną było zawsze występowanie dwóch postaci męskich oraz gołębicę jako symbolu Ducha Świętego²⁴. Od XI wieku znany jest typ wizerunku określany jako *Paternitas* (Ojcostwo), gdzie w linii wertykalnej przedstawiano Trójcę Świętą w następującym układzie: Bóg Ojciec jako osoba starsza podtrzymuje umęczonego Syna Bożego, zaś Jezus podtrzymuje gołębicę jako symbol Ducha Świętego, czego przykładem jest relief na fasadzie kościoła św. Mikołaja w Tudela. Od wieku XII znany jest motyw „Tronu Łaski”, czyli wizerunek scalający trzy osoby Boskie – Bóg Ojciec jako osoba w podeszłym wieku siedzi na tronie i podtrzymuje rękami

²¹ Znanymi przykładami są: fresk w kościele św. Piotra w Perugii z XV wieku, *La Trinidad* z Muzeum Cívico Rocca Flea albo *Przenajświętsza Trójca* z wieku XVII z Muzeum Kościoła Ortodoksyjnego w Belgradzie, którego cechą charakterystyczną jest jedna wspólna korona na trzech głowach, por. Kramiszewska, *Trójca Święta*, s. 1066.

²² Przykładem jest obraz *Trójca Święta i Wszyscy Święci* z XV wieku, autorstwa J. Fouquet, por. Fassera, *Trinidad*, s. 1497.

²³ Cyrek, *Wyobrażenia Boga Ojca*, s. 64.

²⁴ Kramiszewska, *Trójca Święta*, s. 1065–1066.

Syna zawieszono na krzyżu, zaś Duch Święty w postaci gołębiczy unosi się zazwyczaj nad głową Boga Ojca²⁵.

Kolejną odmianą jest tzw. wspólny tron (od XVII wieku)²⁶, czyli przedstawienie Boga Ojca jako starca zasiadającego na tronie i po Jego prawicy zasiadającego Syna Bożego – Jezusa Chrystusa Zmartwychwstałego, z zaznaczonymi ranami na rękach i nogach oraz trzymającego krzyż. Natomiast Duch Święty w postaci gołębiczy znajduje się nad nimi, czego przykładem jest Święta Trójca autorstwa Hendrika van Balen z roku 1620, z kościoła św. Jakuba w Amberes. W nawiązaniu do wizji opisanych w Księdze Daniela (Dn 7, 13–14), Bóg Ojciec jest odziany w szaty śnieżnobiałe, zaś Jezus Chrystus w szaty błękitno-czerwone. W odniesieniu do tekstu Ewangelii wg św. Marka (16, 19), Jezus zasiada zawsze z prawej strony Boga Ojca. Charakterystyczne jest przedstawienie głowy Boga Ojca w podwójnym nimbie. Bóg Ojciec i Syn Boży podtrzymują czasami dużą kulę symbolizującą ziemię, a zarazem boskie zwierzchnictwo nad całym światem.

3. Benedykt XIV o wizerunkach Trójcy Świętej

Ważną postacią w kontekście rozwoju sztuki sakralnej w odniesieniu do Trójcy Świętej był papież Benedykt XIV (1675–1758)²⁷. Akcentował on konieczność systematycznej katechizacji wiernych z wykorzystaniem wszystkich dostępnych środków i narzędzi, w tym obrazów i innych wizerunków o tematyce religijnej²⁸. Wizerunki powinny służyć zbudowaniu wierzących,

²⁵ Przykładem jest fresk *Święta Trójca* autorstwa Masaccio z trzeciej dekady XV wieku, znajdujący się obecnie w kościele Santa Maria Novella we Florencji albo *Tron Łaski* z XVII wieku z kolegiaty w Dobrym Mieście. Innym wariantem jest *Pietas Domini*, gdzie Bóg Ojciec przytrzymuje cierpiącego i konającego Jezusa, czy też obejmuje chwalebne ciało Syna Bożego, czego przykładem jest obraz El Greco z drugiej połowy XVI wieku (Muzeum Prado w Madrycie). Por. Mojżyn, *Ojcostwo Boga*, s. 140.

²⁶ Por. Cyrek, *Wyobrażenia Boga*, s. 66–67.

²⁷ Benedykt XIV był prawnikiem oraz mecenasem sztuki. Starał się uregulować wiele trudnych i kontrowersyjnych aspektów związanych z funkcjonowaniem Kościoła. Za jego pontyfikatu zostały podjęte ważne decyzje odnośnie do tematyki adaptacji misyjnej w Chinach i Indiach, ponieważ w roku 1742 zabronił stosowania tzw. rytów chińskich oraz malabarskich, co odbiło się niekorzystnie na pracy misyjnej w Azji. Nakazał też przeprowadzić inspekcję Towarzystwa Jezusowego, co przyczyniło się w dalszej perspektywie do wydalenia jezuickich misjonarzy z Ameryki Łacińskiej.

²⁸ W Nowym Świecie tematyka ta została już omówiona cztery dekady wcześniej, między innymi na III Synodzie Limskim, a wyłożona między innymi w „Trójjęzycznym Katechizmie III Synodu Limskiego w formie kazań”. Por. *Tercero Catecismo y exposición de la Doctrina*

podtrzymywać i stymulować ich wiarę. Nie mogą zaś wprowadzać zamętu albo niepewności w odniesieniu do wyznawanej wiary. Wizerunki, które nie spełniają tejsze normy, należy odrzucić, jako niezgodne z nauczaniem Kościoła²⁹.

W roku 1745 została opublikowana bulla Benedykta XIV *Sollicitudini Nostrae* [dalej SN]³⁰. Jest to dokument, który bezpośrednio podejmuje zagadnienie artystycznego przedstawienia Boga Trójjedynego za pomocą trzech postaci ludzkich. Kwestie związane z wizualizacją pierwszej i drugiej osoby Trójcy Świętej zostały wprawdzie poruszone już kilka wieków wcześniej, natomiast wizerunek antropomorficzny Ducha Świętego przysparzał wiele kłopotów interpretacyjnych, podobnie jak zabronione przez papieża Urbana VIII w roku 1628 oraz przez Synod Trydencki tzw. *vultus trifrons*.

Pierwsze wizerunki Trójcy Świętej w formie antropomorficznej pojawiły się na dobre w XI wieku. Trzecia Osoba Trójcy Świętej, czyli Duch Święty, nie był ukrywany pod postacią gołębicy, ale podobnie jak Bóg Ojciec i Syn Boży był przedstawiany jako osoba. W celu podkreślenia podobieństwa i jedności poszczególnych osób Trójcy Świętej, przedstawiano je jako trzech identycznych albo bardzo podobnych mężczyzn. Wysiłki artystów były skoncentrowane na tym, aby za pomocą adekwatnego stylu zaakcentować jedność w odmienności trzech Osób Boskich. Wizerunki typu *vultus trifrons*, a zwłaszcza antropomorficzne, niosły jednak ze sobą niebezpieczeństwo herezji triteizmu, zwłaszcza wśród ludzi słabo wykształconych i osadzonych w sprawach wiary chrześcijańskiej.

Dlatego Benedykt XIV podtrzymał ów zakaz (z roku 1628) i jednoznacznie potępił używanie wizerunków *trifacial*. Poświęcił temu zagadnieniu

Cristiana por Sermones. Para que los Curas y otros Ministros prediquen y enseñen a los Indios y a las demás personas, conforme a lo que en el Santo Concilio Provincial de Lima se proveyó Cuidad de los Reyes 1585, w: J.G. Duran, *Monumenta Catechetica Hispanoamericana*, t. 1 (siglos XVI–XVIII), Buenos Aires 1984, s. 447–488.

Tematyka ta była poruszana również na synodach diecezjalnych, czego przykładem są dekrety Synodu z La Plata (obecnie Sucre), który odbył się w latach 1771–1773, gdzie zagadnieniu sztuki sakralnej poświęcono cały rozdział 8. Zostało tam powiedziane, że księża mają obowiązek posiadania i posługiwania się wizerunkami i rzeźbami w celu wzmocnienia przekazu nauczanych treści, ale zarazem, aby zwracali baczną uwagę na wystrój kościołów, w tym na obrazy jakie są na wyposażeniu kościołów. Por. F. Guzmán, P. Corti, M. Pereira, *Política eclesialística y circulación de ideas tras las pinturas murales realizadas durante el siglo XVIII en las Iglesias de la ruta de la Plata*, „Historia”, 2017, nr 50, s. 547.

²⁹ Tamże, s. 551.

³⁰ Benedetto XIV, *Lettera „Sollicitudini nostrae”*, w: F. Boespflug, *Dio nell’arte. Sollicitudini nostrae di Benedetto XIV*, Casale Monferrato, 1986, s. 15–51.

dłuższy fragment pisząc, że jest absolutnie niedopuszczalne, by artyści przedstawiali Tróję Świętą według swych osobistych artystycznych kaprysów, nieograniczonej swobody i dowolności. Papież powołuje się w tym miejscu na opinie wielu wybitnych teologów, a zarazem posługuje się dosadnym słownictwem przeciwko niezdyscyplinowanemu, tj. nieposłusznemu artyście. Następnie stwierdza: „Należy podkreślić, że nie powinno się powielać obrazów takiego typu ani tolerować śmiałości autorów, którzy stwarzają według własnego wyobrażenia obrazy Trójcy Świętej, jak na przykład człowieka o trzech twarzach lub dwie głowy z gołębicą pomiędzy nimi. Takie wizerunki wydają się być prawdziwymi potworami i bardziej rażą swoją deformacją niż pomagają swoim podobieństwem” [por. SN, n. 26].

Tradycja *vultus trifrons* przybrała na znaczeniu w okresie renesansu, kiedy to artyści bardzo chętnie sięgali po wzorce z kultury grecko-rzymskiej³¹. W opinii ówczesnych artystów, odwołanie się do znanych w starożytnych kultach pogańskich wizerunków bóstwa o trzech głowach (*tricéfalas*) albo trzech obliczach (*trifacial*) miało być pomocne w zaakcentowaniu jedności, a zarazem nierozzerwalności Trójcy Świętej. Takowe wizerunki były bardzo sugestywne, ale nazbyt mocno odnosiły się do tradycji niechrześcijańskich. Uwzględniając związane z tym zagrożenia dla czystości wiary, w roku 1628 papież Urban VIII jednoznacznie je potępił jako heretyckie i zabronił posługiwać tego typu wizerunkami, nakazując je zniszczyć. Podobne stanowisko reprezentowało wielu innych teologów, jak Jan Gerson, św. Antoni z Florencji OP, Robert Bellarmin i in. Argumentowali oni, że przedstawiają one potwory i są w rzeczy samej świętokradztwem. Dodatkowym argumentem za zakazem wydanym przez Urbana XVIII była krytyka ze strony protestantów, którzy szydzili z owego „katolickiego Cerbera”.

Benedykt XIV powoływał się na wiele ówczesnych teologicznych autorytetów twierdzących, że byłoby czymś bezbożnym, a nawet świętokradczym podejmować wysiłki mające na celu przedstawienie wszechmocnego i doskonałego w samej swej istocie Boga Trójjedynego za pomocą wizerunków o charakterze antropomorficznym. Papież stwierdza, że można by owe próby interpretować jako ograniczenie wielkości Boga, powtarzając błąd antropomorfistów [por. SN, n. 11]. Jednocześnie zauważa, że

³¹ Zakaz posługiwania się takimi motywami był podyktowany tym, że wizerunki *tricephalus* budziły silne skojarzenia z wizerunkiem starorzzymskiego boga Janusa, jak również bałkańskiego bóstwa Trojana (bóstwo o trzech twarzach i woskowych skrzydłach) oraz bóstwa ze środkowej Europy, Trygłowa (Trygław), czczonego w Wolinie Por. M o j ż y n, *Ojcostwo Boga*, s. 141; L. R é a u, *Iconografía del arte cristiano*, t. 1, v. 1, Barcelona 1999, s. 44–45.

tradycja Kościoła zna wizerunki Boga, przedstawiające Boga Ojca i Syna Bożego w postaci ludzkiej, ponieważ wynika to z istoty tajemnicy Bożego objawienia i tradycji biblijnej [por. SN, n. 12]. Na innym miejscu papież zaś stawia retoryczne pytanie, dlaczego Boga, który się objawił („pozwoił się zobaczyć”) i przyzwolił, aby Jego tajemnica została opisana za pomocą słowa, nie można by przedstawić w formie wizerunków? [por. SN, n. 15]. W dalszej części, powołując się na autorytety teologiczne stwierdza, że Boga Trójjedynego nie należy przedstawiać w formie antropomorficznej, gdyż „ignoranci mogliby wyrobić sobie fałszywe wyobrażenie Boga”, zwłaszcza w odniesieniu do osoby Ducha Świętego [por. SN, n. 12]. Przypomina też, że kwestie te omawiano już na Soborze Trydenckim, gdzie potępiono tego typu wizerunki, nawołując do zachowania duszpasterskiej roztropności [por. SN, n. 14]³².

Benedykt XIV bardzo wyraźnie stwierdza, że z faktu przedstawienia Trójcy Świętej w postaci trzech jednakowych osób (tak Bóg objawił się Abrahamowi i co jest uważane za prefigurację Trójcy) nie można wyciągnąć nierozważnego wniosku, jakoby można było przedstawiać trzecią Osobę Trójcy Świętej czyli Ducha Świętego w postaci młodzieńca [por. SN, n. 33; 34]. Można zatem dokonywać prób wizualizacji samego Boga Ojca, ponieważ dostępnych jest wystarczająco wiele opisów biblijnych, podobnie Syna Bożego, który stał się człowiekiem i został opisany na kartach Ewangelii. Nie ma jednak w całym Piśmie Świętym ani jednej wzmianki o Trzeciej Osobie Trójcy Świętej, która by była opisana jako postać ludzka [por. SN, n. 36]. Stąd też wynika, pisze Benedykt XIV, iż Ducha Świętego nie należy przedstawiać jako osoby ludzkiej, a jedynie w formie gołębicy. Odpowiada to bowiem opisom pozostawionym przez Ewangelistów (chrzest Jezusa w Jordanie) oraz tradycji biblijnej [por. SN, n. 16; 21].

Dokument *Sollicitudi Nostrae* powstał w kontekście dysputy z biskupem z Augsburga na temat (bez)sensowności przedstawiania Ducha Świętego pod postacią młodzieńca, w oderwaniu od osoby Boga Ojca i Syna Bożego. Mając na uwadze poprawność teologiczną oraz dobro duchowe wiernych, Benedykt XIV stwierdza, że dopuszczalne są tylko takie wizerunki Trójcy

³² W dekrecie II (sesja 25 z roku 1745) zatytułowanym „Wyzwanie, cześć i relikwie świętych oraz święte obrazy”, zostało powiedziane: „Gdyby zaś [...] wkradły się jakieś nadużycia, święty sobór gorąco pragnie, by zostały wyeliminowane w taki sposób, aby nie tworzone żadnych obrazów przedstawiających fałszywą naukę, które stają się okazją niebezpiecznego błędu dla niewykształconych ludzi”. *Dokumenty Soborów Powszechnych*, tekst łaciński i polski, t. 4 (1511–1870), red. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2004, s. 783.

Świętej, które przedstawiają Boga Ojca jako sędziwego starca (co wynika z księgi Daniela), trzymającego na swoim łonie Jednorodzonego Syna (w młodym wieku), zaś pomiędzy nimi Ducha Świętego w postaci gołębiczy [por. SN, n. 32].

Warto na tym miejscu przytoczyć stosowny *passus* z bulli *Sollicitudini Nostrae*, objaśniający jednoznacznie sporną kwestię dotyczącą (nie)stosownego wizerunku Ducha Świętego: „Ale ktoś mógłby powiedzieć, że skoro dopuszczalne jest przedstawianie Ducha Świętego w postaci gołębiczy i nie jest to uznawane za bluźnierstwo, to mogłoby to służyć za argument za stosownością przedstawienia Go w postaci pięknego młodzieńca.

Jednak my stwierdzamy, że można odpowiedzieć na to w sposób następujący. Otóż jest uzasadnione przedstawianie ludziom obrazu Boskich osób tylko w takiej formie, w jakiej osoby te, jak to przedstawia Pismo Święte, były łaskawe się ukazać. Wynika z tego, że Ducha Świętego można przedstawiać w mistycznej postaci, w formie języków ognia, które zstępują na Apostołów w dniu Pięćdziesiąticy lub też w innych okolicznościach w formie gołębiczy, gdyż jedna i druga forma tychże przedstawień opiera się na przekazie biblijnym i jest poparta autorytetem Pisma Świętego. Jednocześnie wynika z powyższego, że absolutnie nie jest dozwolone przedstawianie Ducha Świętego w postaci młodzieńca lub mężczyzny, gdyż nie można spotkać w żadnej części Pisma Świętego, że On ukazał się ludziom w takiej postaci” [por. SN, n. 22].

Wynika z powyższego, że Benedykt XIV zabronił wprowadzenia ukazania Trzeciej Osoby Trójcy Świętej jako osoby pojedynczej, tj. w oderwaniu od osoby Boga Ojca i Syna Bożego, ale jednoznacznie nie potępił i nie zabronił przedstawiania Ducha Świętego w formie antropomorficznej. Takowy zakaz Świętego Oficjum pochodzi dopiero z roku 1928³³.



Trójca Przenajświętsza, Wang Su-ta, 1938
Seria Ars Sacra Pecensis, Muzeum
Etnograficzne Das Haus Völker und
Kulturen w Sankt Augustin (Niemcy)

³³ Cyrek, *Wyobrażenia Boga*, s. 64.

* * *

Nie ulega wątpliwości, że w celu pełniejszego przyjęcia wiary konieczne jest wsparcie w postaci szeroko pojętej sztuki, w tym wizerunków sakralnych. Aby było to możliwe, należy kształcić rodzimych artystów, zdolnych do artystycznego wyrażenia tego co chrześcijańskie za pomocą środków i form własnych rodzimej kultury. Proces ten napotyka jednak wiele obiektywnych i subiektywnych przeszkód, jak na przykład brak akceptacji sztuki tworzonej przez rodzimych artystów ze strony ich pobratymców. Przykładem jest postawa katolików w Chinach, których znaczna część odrzuca chińskie wyobrażenia Trójcy Świętej, Jezusa Chrystusa albo Maryi, akcentując, że osoby te nie były Chińczykami. Stąd też ciągle aktualne jest wyzwanie, jak w sposób adekwatny wyrazić ducha prawd wiary chrześcijańskiej, odwołując się do potrzeb duchowych i estetycznych konkretnej społeczności wiernych, bez narzucania przyjętych odgórnie rozwiązań albo też ignorowania potrzeby konkretnych społeczności Kościołów lokalnych.

Rozwój czy też impas w rozwoju rodzimej sztuki sakralnej, również w odniesieniu do ikonografii Trójcy Świętej, stanowi swoistego rodzaju dokumentację (nie)podejmowanych wysiłków z zakresu inkulturacji wiary, czyli prób dogłębnego osadzenia Ewangelii i wiary chrześcijańskiej w konkretnych sytuacjach społeczno-historycznych.

BIBLIOGRAFIA

- Bednarz M., *Spór o obrządki chińskie i malabrskie*, w: F.A. Plattner, *Gdy Europa szukała Azji*, Kraków 1975, s. 286–302.
- Benedetto XIV, *Lettera „Sollicitudini nostrae”*, w: F. Boespflug, *Dio nell'arte. Sollicitudini nostrae di Benedetto XIV*, Casale Monferrato, 1986, s. 15–51.
- Bevans S.B., Schroeder R.P., *Teología para la misión hoy. Constantes en contexto*, Estella 2009.
- CELAM, *III Conferencia General del Episcopado Latinoamericano. Puebla 1979. Conclusiones, La evangelización en el presente y en el futuro de América Latina*, w: *Episcopado Latinoamericano. Conferencias Generales*, Santiago de Chile 1993, s. 247–464.
- Chełstowski D., *Problem recepcji na zachodzie nauki o obrazach Soboru Nicejskiego II*, „Zeszyty Naukowe KUL”, 2017, nr 2, s. 395–396.
- Corti P., Guzmán F., Pereira M., *El indio trifronte de Parinacota: un enigma iconográfico*, „Colonial Latin American Review”, 20(2011), nr 3, s. 415–434.

- Cyrek O., *Wyobrażenia Boga – Ojca na ikonograficznych przedstawieniach Trójcy Świętej typu staro- i nowotestamentowego w kontekście dogmatu trynitarnego*, „Łódzkie Studia Teologiczne”, 2012, nr 21, s. 51–70.
- Dokumenty soborów powszechnych*. Tekst łaciński i polski, t. 4 (1511–1870), red. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2004.
- Draguła A., *Czy istnieje teologia wizualna?*, w: *Kultura wizualna – teologia wizualna*, red. W. Kawecki, J.S. Wojciechowski, D. Żukowska-Gardzińska, Warszawa 2011, s. 153–171.
- Esquerda Bifet J., *Teología de la Evangelización*, Madrid 1995.
- Fassera M., *Trinidad*, [w:] *Iconografía y Arte Cristiano*, Madrid 2012, s. 1495–1497.
- Franciszek, *Adhortacja Evangelii gaudium*, 2013.
- Franciszek, *Encyklika Lumen fidei*, 2013.
- Guzmán F., Corti P., Pereira M., *Política eclesial y circulación de ideas tras las pinturas murales realizadas durante el siglo XVIII en las Iglesias de la ruta de la Plata*, „Historia”, 2017, nr 50, s. 525–554.
- Iñiguez Herrero J.A., *La iconografía del Padre Eterno*, „Scripta Theologica”, 31(1992), nr 2, s. 495–511.
- Jan XXIII, *Encyklika Princeps Pastorum* (28.11.1959), w: *Breviarium missionum. Wybór dokumentów Kościoła dotyczących dzieła misyjnego*, t. 1, oprac. B. Wodecki, F. Wodecki, F. Zapłata, Warszawa 1979, s. 339–370.
- Jan Paweł II, *Adhortacja Ecclesia in Africa*, 1995.
- Jan Paweł II, *Adhortacja Ecclesia in América*, 1999.
- Jan Paweł II, *Adhortacja Ecclesia in Asia*, 1999.
- Jan Paweł II, *Adhortacja Ecclesia in Oceania*, 2001.
- Jan Paweł II, *Encyklika Ecclesia de Eucharistia*, 2003.
- Jan Paweł II, *Encyklika Fides et ratio*, 1998.
- Jan Paweł II, *Encyklika Redemptoris missio*, 1990.
- Jan Paweł II, *Encyklika Slavorum Apostoli*, 1985.
- Kluj W., *Teologiczne podstawy misji według Jana Pawła II*, Warszawa 2008.
- Kramiszewska A., *Trójca Święta, VI. W ikonografii*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 19, Lublin 2014, s. 1065–1067.
- Luzbetak L.J., *Kościół a kultury*, Warszawa 1998.
- Michalik A., *Zrozumieć chrześcijaństwo. Istota chrześcijaństwa według Josepha Ratzingera*, Tarnów 2008.
- Miotk A., *Pierwszy delegat papieski w Chinach Celso Costantini (1922–1933)*, w: *Stałem się Sługą Ewangelii (Ef 3, 7)*. Księga pamiątkowa z okazji jubileuszu

- 50-lecia kapłaństwa ks. Doktora Bernarda Wodeckiego SVD, red. E. Śliwka, Pieniężno 2001, s. 241–256.
- Mojżyn N., *Ojcostwo Boga. O niektórych przedstawieniach Boga Ojca w relacji do Syna w chrześcijańskiej sztuce religijnej*, „Fides et Ratio”, 20(2014), nr 4, s. 125–147.
- Pamplona G., *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid 1970.
- Paweł VI, *Adhortacja Evangelii nuntiandi*, 1975.
- Pius XII, Encyklika *Evangelii praecones* (02.06.1951), w: *Breviarium missionum. Wybór dokumentów Kościoła dotyczących dzieła misyjnego*, t. 1, oprac. B. Wodecki, F. Wodecki, F. Zapłata, Warszawa 1979, s. 289–318.
- Réau L., *Iconografía de la Santísima Trinidad*, „Actualidad Litúrgica”, 2000, nr 1, s. 2–4.
- Réau L., *Iconografía del arte cristiano*, t. 1, v. 1, Barcelona 1999.
- Rózański J., *Wokół koncepcji inkulturacji*, Warszawa 2008.
- Rzepkowski H., *Lexikon der Mission. Geschichte, Theologie, Ethnologie*, Graz 1992.
- Thiel J.F., *Kunst*, w: *Lexikon Missions-Theologischer Grundbegriffe*, red. K. Müller, Th. Sundermeier, Berlin 1987, s. 240–243.
- Tercero Catecismo y exposición de la Doctrina Cristiana por Sermones. Para que los Curas y otros Ministros prediquen y enseñen a los Indios y a las demás personas, conforme a lo que en el Santo Concilio Provincial de Lima se proveyó Cuidad de los Reyes 1585*, w: J.G. Duran, *Monumenta Catechetica Hispanoamericana*, t. 1 (siglos XVI–XVIII), Buenos Aires 1984, s. 447–488.

STRESZCZENIE

W poszczególnych okresach historycznych, misjonarze w mniejszym lub większym stopniu odwoływali się do różnorodnych przejawów sztuki, w tym ikonografii. Z biegiem czasu zwyciężył w kręgach misyjnych pogląd, że sztuka jest adekwatnym i efektywnym narzędziem ewangelizacyjnym. Jest pomocna, a nawet konieczna w głoszeniu i utrwalaniu wiary chrześcijańskiej. W okresie odkryć geograficznych pojawiła się jednak kwestia, czy należałoby odwoływać się jedynie do europejskich wzorców kulturowych czy też uwzględnić sztukę rodzimą na poszczególnych kontynentach? To zagadnienie zostało wyjaśnione na II Soborze Watykańskim oraz w rozwinięte w nauczaniu papieskim, zwłaszcza Jana Pawła II, który wprowadził do terminologii kościelnej pojęcie inkulturacji. Natomiast w odniesieniu do wizerunków Trójcy Świętej, wiążącą opinię wyraził Benedykt XIV w buli *Sollicitudi Nostrae* (1745 rok), a nieco wcześniej Urban VIII.

Słowa kluczowe: misje katolickie, inkulturacja, sztuka sakralna, Trójca Święta, Benedykt XIV.

SUMMARY

In certain historical periods, missionaries referred to a greater or lesser extent to various forms of art, including iconography. Over time, the belief that art is an adequate and effective evangelization tool became very popular in mission circles. It is helpful and even necessary in proclaiming and perpetuating the Christian faith. In the period of geographical discoveries, however, the question arose whether it should only refer to European cultural patterns or take into account native art on individual continents? This issue was explained at the Second Vatican Council and developed in papal teaching, especially by John Paul II, who introduced the concept of inculturation into the church terminology. On the other hand, in relation to the images of the Holy Trinity, Benedykt XIV expressed his binding opinion in the bulla *Sollicitudi Nostrae* (1745), and before that Urban VIII.

Key words: Catholic missions, inculturation, sacred art, Holy Trinity, Benedict XIV.