Kard. Joseph Ratzinger: Problem obrazów

Przeżywamy dzisiaj nie tylko kryzys sztuki sakralnej, lecz także, w wymiarze wcześniej nieznanym, kryzys sztuki w ogóle. Kryzys sztuki jest z kolei symptomem kryzysu człowieczeństwa, które właśnie w chwili największego nasilenia podboju świata przez element materialny popadło w swoistą ślepotę w odniesieniu do pytań wykraczających poza materialność – przeczytaj fragment książki Kardynała Josepha Ratzingera „Duch Liturgii".

Tak jak wcześniej odkryliśmy trynitarną perspektywę ikony, tak teraz musimy uchwycić zasięg jej istnienia. Syn Boży mógł wcielić się w człowieka, ponieważ człowiek był już stworzony na Jego podobieństwo, jako obraz Chrystusa, który sam jest obrazem Boga. Światło pierwszego dnia i światło Dnia Ósmego przenikają się w ikonie — jak ponownie trafnie ujmuje to Evdokimov. W samym stworzeniu zawarta jest już owa światłość, która Ósmego Dnia, w dzień zmartwychwstania Pana, i w nowym świecie dochodzi do swej pełnej jasności i pozwala nam dostrzec blask Boga. Wcielenie tylko wówczas jest rozumiane prawidłowo, gdy postrzegane jest w owym wielkim, trójstronnym napięciu pomiędzy stworzeniem, historią i nowym światem. Właśnie wówczas staje się jasne, że zmysły przynależą do wiary, że nowe widzenie nie odrzuca ich, lecz wiedzie je do ich pierwotnego przeznaczenia. Ikonoklazm opiera się na teologii jednostronnie apofatycznej, która zna tylko owo „całkowicie inne" Boga będącego poza wszelkimi wyobrażeniami i słowami. Zatem objawienie postrzegane jest tam jedynie jako po ludzku niewystarczające odbicie tego, co zawsze nieuchwytne, co powoduje, że wiara traci wszelki punkt oparcia. Nasza dzisiejsza forma zmysłowości, która nie potrafi już uchwycić przezroczystości ducha, przynosi niemal w sposób konieczny ucieczkę w teologię czysto „negatywną" (apofatyczną): Bóg jest poza wszelkim myśleniem, a zatem wszelkie wypowiedzi o Nim i wszelkie formy obrazów Boga są ostatecznie równie ważne, jak i nieważne. Owa pozornie najwyższa pokora wobec Boga sama z siebie staje się pychą, która nie pozwala Bogu przemawiać i wkroczyć realnie do historii. Z jednej strony dokonuje się absolutyzacji materii i ogłasza, iż jest ona

całkowicie nieprzenikalna dla Boga, iż jest czystą materią, przez co pozbawia się ją godności. Z drugiej, jak mówi Evdokimov, istnieje nie tylko apofatyczne „nie", zaprzeczające wszelkiemu podobieństwu, ale i apofatyczne „tak". Za Grzegorzem Palamasem Evdokimov podkreśla, że Bóg jest radykalnie transcendentny w swej istocie, lecz chciał i mógł przedstawić się w swojej egzystencji jako Żyjący. Bóg to ów całkowicie inny, wszak ma On wystarczająco dużo mocy, aby się ukazać. Ukształtował swoje stworzenie w ten sposób, że jest ono zdolne „widzieć" Go i miłować.

Rozważania te zawsze dotyczą również naszej teraźniejszości, a tym samym rozwoju liturgii, sztuki i religii w świecie Zachodu. Czy teologia ikony, którą wypracowano na Wschodzie, jest prawdziwa, a tym samym ważna także dla nas? Czy też jest ona jedynie wschodnim wariantem chrześcijaństwa? Zacznijmy ponownie od faktów historycznych. W sztuce starożytnego chrześcijaństwa i aż po kres sztuki romańskiej, czyli do początku wieku XIII, w kwestii obrazów nie istniała istotna różnica pomiędzy Wschodem i Zachodem, jakkolwiek Zachód podkreślał z niejaką wyłącznością dydaktyczno-pedagogiczną funkcję obrazów (wspomnijmy tu chociażby św. Augustyna czy św. Grzegorza Wielkiego). Zarówno tak zwane *Libri Carolini,* jak i synody we Frankfurcie (794 r.) i w Paryżu (824 r.) występują przeciwko źle rozumianemu siódmemu Soborowi Powszechnemu (czyli Soborowi Nicejskiemu II), który sankcjonuje przezwyciężenie ikonoklazmu oraz inkarnacyjne uzasadnienie ikony, i dlatego opowiadają się za czysto pouczającą i wychowawczą funkcją obrazów; mówią one: „To nie przez malowidło zbawił nas Chrystus"[1].

Tematyka i zasadniczy kierunek sztuki obrazowania pozostały jednak takie same, chociaż w sztuce romańskiej dominuje rzeźba, która nie przyjęła się w Kościele wschodnim. Zawsze jest to, także na krzyżu, Chrystus zmartwychwstały, na którego wspólnota spogląda jako na prawdziwy Wschód (*Oriens),* i zawsze sztuka ta jest naznaczona jednością wizji stworzenia, chrystologii i eschatologii; jest niejako „w drodze" od dnia pierwszego do Dnia Ósmego, który włącza w siebie dzień pierwszy. Sztuka pozostaje przyporządkowana misterium, które uobecnia się w liturgii, i jest ukierunkowana na liturgię niebiańską. Postacie aniołów w sztuce romańskiej nie różnią się istotnie od aniołów malarstwa bizantyjskiego, i właśnie one pokazują, że wraz z cherubinami i serafinami oraz ze wszystkimi mocami niebios bierzemy

udział w wychwalaniu Baranka; że w liturgii zasłona między niebem a ziemią zostaje rozdarta, a my dzięki temu możemy zostać włączeni w liturgię, która obejmuje cały kosmos.

Powolna zmiana dokonuje się wraz z nastaniem gotyku. Wiele rzeczy zachowuje wprawdzie niezmieniony kształt; szczególnie dotyczy to owej nośnej, wewnętrznej analogii pomiędzy Starym a Nowym Testamentem, która ze swej strony jest zawsze wskazaniem na to, co jeszcze nie nastąpiło, Zmienia się jednak obraz centralny. Nie przedstawia on już Pantokratora, Władcy świata, który wprowadza nas w Ósmy Dzień; zamiast tego pojawia się obraz Ukrzyżowanego w Jego przepełnionym bólem cierpieniu i umieraniu. Opowiedziany zatem zostaje historyczny przebieg Męki, a Zmartwychwstania nie czyni się widzialnym. Na plan pierwszy wkracza element historyczno-narracyjny — można powiedzieć, że w miejsce obrazu misteryjnego pojawia się obraz dewocyjny. Na taką zmianę punktu widzenia mogło wpłynąć wiele czynników. Evdokimov uważa, że na Zachodzie pewną rolę odegrało dokonujące się w XIII wieku przejście od platonizmu do arystotelizmu. Platonizm postrzega rzeczy zmysłowe jako cienie wiecznych pierwowzorów; w rzeczach możemy i powinniśmy rozpoznać owe pra-obrazy i poprzez rzeczy wznieść się do nich. Arystotelizm odrzuca naukę o ideach. Rzecz składająca się z materii i formy jest samodzielna; przez abstrahowanie rozpoznaję gatunek, do którego dana rzecz przynależy. Abstrakcja wypiera spojrzenie, dla którego to, co ponadzmysłowe, staje się dostrzegalne w tym, co zmysłowe. Zmienia się zatem stosunek elementu duchowego do materialnego, a tym samym zmieniona zostaje postawa człowieka wobec jawiącej się mu rzeczywistości. Dla Platona decydująca była kategoria piękna: to, co piękne, i to, co dobre, czyli Bóg, są jednym. Doświadczając piękna, zostajemy do głębi zranieni, a to zranienie porywa nas w górę, ponad nas samych, budzi tęsknotę i w ten sposób prowadzi w kierunku tego, co prawdziwie piękne, w kierunku samego dobra. W teologii ikony zachowało się coś z owej platońskiej zasady, nawet jeśli platońska idea piękna została przemieniona przez światłość Taboru. Koncepcja Platona została dogłębnie przekształcona także przez związek wizji stworzenia, chrystologii i eschatologii, co nadaje elementowi materialnemu nową godność i nową wartość. Ów przekształcony przez Wcielenie platonizm zanika na Zachodzie począwszy od XIII wieku, w wyniku czego sztuki plastyczne próbują przede wszystkim przedstawiać to, co się wydarzyło, a historia zbawienia jest postrzegana nie tyle jako

sakrament, ile jako ciąg zdarzeń, które dokonały się w czasie. Podobnie zmienia się stosunek do liturgii — jest ona teraz rozumiana jako symboliczne odtworzenie wydarzenia Krzyża. W odpowiedzi na to pobożność zwraca się przede wszystkim w stronę kontemplacji tajemnic życia Jezusa. Sztuka rzadziej znajduje swoją inspirację w liturgii, a częściej w pobożności ludowej, przy czym ta ostatnia karmi się z kolei obrazami historii, w których może oglądać drogę prowadzącą do Chrystusa, drogę samego Jezusa i Jego dalszą drogę w życiu świętych. Podział, który w sferze obrazów dokonał się pomiędzy Wschodem a Zachodem najpóźniej w XIII wieku, sięga bez wątpienia bardzo głęboko. Ujawnia się tu odmienność motywów naznaczających drogi duchowości. Pobożność krzyża, podkreślająca silniej element historyczny, zajmuje miejsce ukierunkowania na Wschód, na Zmartwychwstałego, który nas poprzedza.

Nie należy mimo to przeceniać różnicy, która w ten sposób się wykształciła. Wyobrażenie umierającego w bólach na krzyżu Chrystusa jest z pewnością czymś nowym, ale przedstawia ono przecież Tego, który niósł nasze cierpienie, oraz Tego, przez którego rany my jesteśmy zbawieni. W tym ostatecznym bólu ukazana zostaje zbawiająca miłość Boga. Jeśli ukrzyżowanie przedstawione przez Grünewalda na ołtarzu z Isenheim radykalizuje realizm cierpienia aż do ostateczności, to pozostaje jednak faktem, że był to obraz pocieszający, który pozwalał pielęgnowanym przez antonitów trędowatym zobaczyć, że sam Bóg utożsamił się z ich losem, ujrzeć, że zniżył się On do ich cierpienia i że ich cierpienie ukryte jest w Jego cierpieniu. Zdecydowane skupienie się na tym, co w Chrystusie ludzkie i historyczne, wynika przecież ze związku Jego ludzkiej niedoli z misterium. Obrazy te pocieszają, gdyż czynią widzialnym przezwyciężenie naszych mąk we współcierpieniu wcielonego Boga i w ten sposób niosą w sobie posłanie o Zmartwychwstaniu. Również i te obrazy wynikają z modlitwy, z medytacji nad drogą Chrystusa. Są one utożsamieniem się z Chrystusem, w którym Bóg utożsamił się z nami. Obrazy te ujawniają realizm misterium, ale w kręgu tegoż misterium pozostają. I czy właśnie na ich podstawie nie można z nową oczywistością zrozumieć, czym jest Msza jako obecność Krzyża? Misterium zostaje ukazane aż po swą ostateczną konkretność, a pobożność ludowa właśnie w ten nowy sposób doprowadzić może do serca liturgii. Zatem także i te obrazy nie

ukazują jedynie *epidermis,* zewnętrznego, zmysłowego świata; także i one chcą przeprowadzić przez to, co się nam jedynie wydaje, i pozwolić nam ujrzeć serce Boga.

To, co sugeruje nam tutaj obraz krzyża, odnosi się do pozostałej „narracyjnej" sztuki gotyku. Jakaż uduchawiająca moc tkwi w obrazach Matki Bożej! W nich ujawnia się nowe człowieczeństwo wiary. Takie obrazy zapraszają do modlitwy, bo same są przeniknięte modlitwą. Ukazują nam prawdziwy obraz człowieka — takiego, jaki został pomyślany przez Stworzyciela i odnowiony przez Chrystusa. Prowadzą one do prawdziwego bycia człowiekiem. Nie zapominajmy wreszcie o wspaniałej sztuce gotyckich witraży! Okna katedr zatrzymują jaskrawe światło na zewnątrz; skupiając je, pozwalają, by ukazała się w nim cała historia Boga i ludzi od Stworzenia po Paruzję. Ściana, współgrając ze słońcem, sama się staje obrazem, ikonostasem Zachodu, który wypełnia przestrzeń sakralnością poruszającą nawet serce agnostyka.

Renesans przynosi w tej mierze istotną nowość: „emancypuje" człowieka. To wówczas właśnie rodzi się to, co estetyczne, w znaczeniu nowoczesnym — ogląd piękna, które nie chce już wskazywać poza siebie, lecz będąc pięknem tego, co się ujawnia, ostatecznie wystarcza samo sobie. Człowiek doświadcza siebie w całej swojej wielkości, w swojej autonomii. Sztuka mówi o tej wielkości człowieka, jest nią wręcz zaskoczona: nie potrzebuje już szukać żadnego innego piękna. Porównując przedstawienia mitów pogańskich i przedstawienia chrześcijańskiej historii, z trudem można dostrzec jakąkolwiek różnicę. Tragiczny wymiar antyku popadł w zapomnienie, dostrzega się tylko jego boską piękność; rodzi się tęsknota za bogami, za mitem, za światem bez strachu przed grzechem i bez bólu krzyża, który być może zbyt silnie zdominował obrazy późnego średniowiecza. Wprawdzie w epoce tej nadal przedstawia się treści chrześcijańskie, ale taka „sztuka religijna" nie jest już sztuką sakralną we właściwym sensie tego wyrażenia. Nie włącza się ona w pokorę sakramentu i w jego przekraczający czas dynamizm. Chce ona zażywać dzisiejszego dnia i zbawiać samym pięknem, (Być może na tym tle nieco łatwiej zrozumieć ikonoklazm Reformacji, choć bez wątpienia miał on znacznie głębsze korzenie).

Sztuka baroku, który następuje po renesansie, ujawnia różnorodne aspekty i sposoby realizacji. W swej najlepszej postaci jest ona wynikiem reformy Kościoła, rozpoczętej wraz z Soborem Trydenckim. Sobór ten, zgodnie z tradycją zachodnią, po raz wtóry podkreślił jedynie dydaktyczno-pedagogiczny charakter sztuki, lecz, zapoczątkowując wewnętrzną odnowę, skłaniał także do nowego spojrzenia, pochodzącego z wewnątrz i do wewnątrz prowadzącego, Obraz na ołtarzu jest jak okno, przez które wkracza do nas rzeczywistość Boga: zasłona czasowości zostaje podniesiona, a nam wolno zajrzeć do wnętrza Bożego świata. Sztuka ta ponownie pragnie nas włączyć w niebiańską liturgię, a my ciągle na nowo przeżywamy barokowy kościół jako jedno prawdziwe *fortissimo* radości, jako *Alleluja,* które przyjęło postać obrazu. „Radość w Panu jest waszą ostoją" (Ne 8,10) — te starotestamentowe słowa wyrażają podstawowe uczucie ożywiające taką ikonografię. Późniejsze oświecenie zamknęło wiarę w swoistym intelektualnym, a także społecznym getcie; jego kultura odwróciła się od wiary i poszła inną drogą, co sprawiło, że wiara albo uciekła w historyzowanie, owo naśladownictwo przeszłości, albo próbowała się dopasować, albo też zatraciła się w rezygnacji i kulturowej abstynencji. Doprowadziło to do nowego ikonoklazmu, który bywał postrzegany jako jeden z bodźców do zwołania Soboru Watykańskiego II. Obrazoburstwo, którego pierwsze objawy w Niemczech sięgają jeszcze lat 20. XX wieku, usunęło sporo kiczu i bezwartościowej sztuki, jednak ostatecznie pozostawiło po sobie pustkę, której nędzę odczuwamy obecnie całkiem wyraźnie.

Co dalej? Przeżywamy dzisiaj nie tylko kryzys sztuki sakralnej, lecz także, w wymiarze wcześniej nieznanym, kryzys sztuki w ogóle. Kryzys sztuki jest z kolei symptomem kryzysu człowieczeństwa, które właśnie w chwili największego nasilenia podboju świata przez element materialny popadło w swoistą ślepotę w odniesieniu do pytań wykraczających poza materialność; jest to ślepota, którą nazwać można ślepotą ducha. Na szereg pytań — jak powinniśmy żyć, jak możemy pokonać umieranie, czy nasze istnienie ma cel, a jeśli tak, to jaki — nie ma już żadnych wspólnych odpowiedzi. Pozytywizm, sformułowany w imię naukowej powagi, zawęża horyzont do tego, co da się udowodnić, czego można dowieść eksperymentalnie, i czyni świat nieprzezroczystym. Wprawdzie w świecie tym jest jeszcze miejsce na matematykę, ale Logos, warunek wstępny tej matematyki i jej

stosowalności, już się tutaj nie pojawia. W ten sposób nasz świat obrazów nie przekracza tego, co ujawnia się zmysłowo, a natłok obrazów, które nas otaczają, oznacza równocześnie koniec obrazu: prócz tego, co można sfotografować, nie widać już nic. W takiej sytuacji nie tylko sztuka ikony, sztuka sakralna polegająca na spojrzeniu sięgającym poza materię, staje się niemożliwa, lecz także sztuka w ogóle, która w impresjonizmie i ekspresjonizmie dotarła do granic możliwości postrzegania zmysłowego, staje się — dosłownie — bezprzedmiotowa. Staje się eksperymentowaniem ze stworzonymi przez człowieka światami, pustą „kreatywnością", która nie dostrzega już *Creator Spiritus* – stwórczego Ducha. Próbuje ona zająć Jego miejsce, produkując już tylko to, co przygodne i puste, uświadamiając człowiekowi absurdalność jego twórczości.

Powtórzmy: co dalej? Spróbujmy, podsumowując dotychczasowe refleksje, zdefiniować podstawowe zasady sztuki związanej z liturgią.

1. Całkowity brak obrazów nie daje się pogodzić z wiarą we wcielenie Boga. Bóg w swym historycznym działaniu wkroczył w świat naszych zmysłów po to, by świat ten stał się dla nas przezroczysty. Obrazy piękna, w których uwidacznia się tajemnica niewidzialnego Boga, przynależą do chrześcijańskiego kultu. Oczywiście zawsze będzie istniał ruch w górę i w dół, postęp i stagnacja, a zatem czas niejakiego ubóstwa obrazów, jakkolwiek nigdy całkowicie zabraknąć ich nie może. Ikonoklazm nie jest opcją chrześcijańską.

2. Sztuka sakralna odnajduje swoją treść w obrazach przedstawiających historię zbawienia, począwszy od Stworzenia, pierwszego dnia aż po Dzień Ósmy, będący dniem Zmartwychwstania i Paruzji, w którym linia historii, zataczając krąg, wypełnia się. Do sztuki tej należą przede wszystkim obrazy przedstawiające dzieje biblijne oraz dzieje świętych, które są rozwinięciem historii Jezusa Chrystusa, wydaniem owocu przez obumarłe ziarno pszenicy. „Nie przeciwko ikonom walczysz, lecz przeciwko świętym" — zarzucał św. Jan Damasceński cesarzowi Leonowi III; papież Grzegorz III, wychodząc z tego samego założenia, ustanowił w tym czasie w Rzymie uroczystość Wszystkich Świętych[2].

3. Obrazy przedstawiające wspólną historię Boga i ludzi nie tylko ukazują wydarzenia przeszłości, lecz także ujawniają w nich wewnętrzną jedność Bożego działania, W ten sposób wskazują na sakrament, przede wszystkim na chrzest i Eucharystię; poprzez wspólne odniesienie do sakramentu łączą się w nim, wyrażając tym samym wymiar teraźniejszości; są w ścisły sposób związane z liturgicznym działaniem. Historia staje się sakramentem w Chrystusie, który jest źródłem sakramentów Stąd wizerunek Chrystusa stanowi centralny motyw sztuki sakralnej. Z kolei centrum obrazu Chrystusa jest tajemnica paschalna: Chrystus przedstawiany jest jako Ukrzyżowany, jako Zmartwychwstały oraz jako Powracający i w sposób ukryty Królujący. Każdy obraz Chrystusa musi nieść w sobie te trzy istotne aspekty tajemnicy Chrystusowej i w tym sensie być obrazem paschalnym. Oczywiście, możliwe jest tu różne rozłożenie akcentów. Obraz może silniej uwydatniać Krzyż, Mękę, a w niej niedolę dnia dzisiejszego; może na plan pierwszy wysuwać Zmartwychwstanie lub Paruzję. Jednakże żaden z tych akcentów nie powinien być izolowany, a pomimo ich odmienności powinna się ujawniać całość tajemnicy paschalnej. Obraz Krzyża, w którym w ogóle nie zostałaby przedstawiona Wielkanoc, byłby tak samo fałszywy, jak obraz wielkanocny, który zapomina o ranach i tym samym o istnieniu cierpienia. Obraz Chrystusa jako obraz, którego centrum stanowi Pascha, zawsze jest też ikoną Eucharystii, to znaczy, wskazuje na sakramentalną obecność tajemnicy paschalnej.

4. Obraz Chrystusa i obrazy świętych nie są fotografiami. Ich istota polega na wyprowadzeniu poza to, co daje się stwierdzić w sposób czysto materialny; polega na obudzeniu wewnętrznych, duchowych zmysłów i nauczeniu nowego spojrzenia, które w widzialnym dostrzega niewidzialne. Sakralność obrazu polega właśnie na tym, że obraz wynika z wewnętrznego oglądu i do niego prowadzi. Obraz musi być owocem wewnętrznej kontemplacji, przepełnionego wiarą spotkania z nową rzeczywistością Zmartwychwstałego, i w ten sposób musi ponownie wprowadzać w wewnętrzne spojrzenie, w modlitewne spotkanie z Panem. Obraz służy liturgii; modlitwa i spojrzenie, w którym formują się obrazy, musi być zatem współmodleniem się i współpatrzeniem wraz z widzącą wiarą Kościoła. Wymiar eklezjalny jest istotny dla sztuki sakralnej. Dotyczy to także wewnętrznego połączenia z dziejami wiary, z Pismem i tradycją.

5. Kościół zachodni nie musi rezygnować ze specyfiki swojej drogi, którą kroczy mniej więcej od XIII wieku. Powinna w nim jednak nastąpić rzeczywista recepcja siódmego soboru powszechnego, czyli Soboru Nicejskiego II, który wypowiedział się na temat zasadniczego znaczenia obrazu oraz jego teologicznego miejsca w Kościele. Kościół zachodni nie musi przyjmować wszystkich pojedynczych norm, wypracowywanych w tej kwestii przez następne sobory i synody wschodu, który to proces zakończył się w 1551 roku na Soborze Moskiewskim („soborze stu rozdziałów"). Jednakże podstawowe zasady owej teologii obrazu Kościół zachodni powinien postrzegać jako obowiązujące również jego. Oczywiście nie chodzi o zachowywanie jakichś skostniałych już norm — nowe formy pobożności i nowe intuicje każdorazowo muszą odnaleźć swoją przestrzeń w Kościele. Istnieje jednak różnica pomiędzy sztuką sakralną (związaną z liturgią, przynależną do przestrzeni kościelnej) a sztuką ogólnie religijną. W sztuce sakralnej nie może istnieć całkowita dowolność. Formy sztuki, które zaprzeczają obecności Logosu w rzeczach, a człowieka ograniczają do ujawniającej się zmysłowości, nie dają się pogodzić ze znaczeniem obrazu w Kościele. Z izolowanej subiektywności nie powstanie żadna sztuka sakralna, albowiem ta zakłada raczej podmiot uformowany wewnętrznie przez Kościół i otwarty na „my". Tylko w ten sposób sztuka może uwidaczniać wspólną wiarę i przemawiać do wierzącego serca. Wolność sztuki, która musi istnieć także w obszarze sztuki sakralnej, nie jest równoznaczna z dowolnością. Rozwija się ona zgodnie z miarą, która została ukazana w czterech pierwszych punktach tego podsumowania, będącego próbą zwięzłego przedstawienia stałych elementów religijnej tradycji obrazów. Bez wiary nie będzie istnieć sztuka odpowiadająca liturgii. Sztuka sakralna poddana jest imperatywowi Drugiego Listu do Koryntian: patrząc na Pana „za sprawą Ducha Pańskiego, coraz bardziej jaśniejąc, upodabniamy się do Jego obrazu" (3,18).

Co oznacza to w praktyce? Sztuka nie może być „produkowana" tak, jak zleca się i produkuje urządzenia techniczne. Sztuka jest przede wszystkim darem. Natchnienia nie można postanowić, trzeba je przyjąć — za darmo. Dokonująca się w wierze odnowa sztuki nie może nastąpić ani dzięki pieniądzom, ani przez powołanie jakiejś komisji. Sztuka taka zakłada przede wszystkim dar nowego spojrzenia. Warto zatem dołożyć wszelkich wysiłków, aby ponownie dotrzeć do wiary widzącej. Tam, gdzie ona zaistnieje, tam i sztuka znajdzie swój właściwy wyraz.

Joseph Ratzinger

Fragment pochodzi z książki Kardynała Josepha Ratzingera, *Duch Liturgii,* tłum. Eliza Pieciul, wyd. *Christianitas,* Poznań 2002, s. 105–122.

Do publikacji w Internecie przygotował Adam Talarowski.

[1] Evdokimov, op. cit., s. 146.

[2] Evdokimov, op. cit., s. 143.