

Piotr Czauderna: Malarstwo religijne – narodziny, śmierć i powolne zmartwychwstanie

Potrzeba przedstawień życia Chrystusa wynikała z oficjalnej praktyki w Kościele. Od czasów papieża Grzegorza Wielkiego (590–604) obrazy były cenione nie tylko jako dzieła sztuki i przejaw piękna, ale miały wartość edukacyjną oraz modlitewną jako rodzaj lekcji dla niewykształconych, jak i były pomocne do nabożeństw. – pisze prof. Piotr Czauderna.

„Tak, modlę się, Ty też, i Ty o tym wiesz:
kiedy wszystko idzie źle,
rzucamy się w modlitwę,
aby na nowo odkryć atmosferę naszej pierwszej komunii.
I Ty to robisz, Ty też.”

Henry Matisse w swoim liście do Picassa

Od kilku lat toczy się w Polsce inicjatywa „Namalować katolicyzm od nowa”. Jest to projekt, który ma na celu odrodzenie sztuki sakralnej, jak piszą sami jego twórcy, a przed wszystkim jego pomysłodawca, red. Dariusz Karłowicz, filozof i wydawca. Zauważa on, że po raz pierwszy od stuleci prawdy wiary nie przemawiają do wiernych współczesnym językiem obrazowania. Obecna sztuka na ogół albo chrześcijaństwo

omija, albo jest jawnie antychrześcijańska. Zainicjowany przez niego projekt chce połączyć współczesnych artystów, teologów oraz intelektualistów, by zmierzyć się z najważniejszymi tajemnicami tradycji katolickiej i przełożyć je na język artystyczny zrozumiały dla współczesnych.

Projekt jest realizowany przez Instytut Kultury im. św. Jana Pawła II przy Papieskim Uniwersytecie św. Tomasza z Akwinu – Angelicum w Rzymie oraz Fundację Świętego Mikołaja z siedzibą w Warszawie. Pierwsza jego edycja w roku 2022 zaowocowała dziesięcioma nowymi przedstawieniami Obrazu Bożego Miłosierdzia według wizji św. Faustyny. Z kolei od roku 2023 roku każda kolejna doroczna edycja projektu zajmuje się jedną tajemnicą różańca, przynosząc nowy zestaw obrazów. Dotąd przedstawiono dwie Tajemnice Radosne: Zwiastowanie i Nawiedzenie.

W projekcie brało udział kilkunastu współczesnych artystów, w tym: Jarosław Modzelewski, Ewa Czwartos, Ignacy Czwartos, Wincenty Czwartos, Jacek Dłużewski, Wojciech Głogowski, dominikanin Jacek Hajnos OP, Krzysztof Klimek, Bogna Podbielska, Beata Stankiewicz, Artur Wąsowski, Grzegorz Wnęk i Michał Żądło. Każdy z nich miał za zadanie namalować dwa obrazy. Dzięki temu powstały nie tylko wielkoformatowe płótna do wnętrz kościelnych, ale i te mniejsze, przeznaczone do dewocji indywidualnej. Zdumiewa, jak dzieła te wchodzą w dialog z wielowiekową tradycją. Na przykład Ignacy Czwartos odwołuje się polskiego malarstwa barokowego, a Ewa Czwartos twórczo sięga po motywy znane z obrazów Sandro Botticellego.

Powstałe obrazy pokazano na krajowych i zagranicznych wystawach, między innymi w: Rzymie, Warszawie, Krakowie i Częstochowie. Proces malowania poprzedzony był kilkudniowymi spotkaniami artystów obejmującymi nie tylko dyskusje o sztuce i odwołania do dzieł dawnych mistrzów, ale także rozważania poświęcone teologii systematycznej i biblijnej oraz mariologii.

Z kolei obecnie w Gdańsku w Galerii „Mariacka” ma miejsce poruszająca wystawa obrazów i grafik dominikanina, ojca Jacka Hajnosa, zatytułowana „Memento vitae”. Zobaczyć można na niej między innymi wizję „Nawiedzenia św. Elżbiety”, według mnie najpiękniejszy obraz ze wszystkich powstałych w ramach projektu „Namalować katolicyzm od nowa”. Jak uważa sam malarz, spośród języków artystycznych obecnie najbliższe współczesnemu człowiekowi są albo symbolika wschodnia, czyli ikona, albo malarstwo realistyczne.



Niedawno byłem też na ogarniętej wojną Ukrainie odwiedzając Lwów i operując chore dzieci. Trafiłem tam na starówce na małą galerię sztuki religijnej pełną przepięknych obrazów ukraińskich i dziwo także polskich artystów, które namalowano w bardzo różnych stylach, na przykład tym wzorującym się na ikonach, np. wyobrażeniem Mandylionu, lub wręcz na sztuce ludowej. Ale były tam i dzieła w oczywisty sposób zainspirowane malarstwem renesansowym i barokowym czy dwudziestowiecznym malarstwem symbolicznym. Były piękne portrety św. Piotra i Pawła przypominające stylistycznie nieco znane portrety z Fajum. Były różne Madonny: w typie *Hodegetria* (wskazująca na Dzieciątka) czy *Eleusa* (czule je obejmująca). Jednak najbardziej poruszył mnie obraz Chrystusa w wojskowym hełmie niosącego kielich, namalowany przez jednego z żołnierzy walczących obecnie na froncie wojny z Rosją.



Autor: Roman Barabakh

Cofnijmy się jednak do korzeni malarstwa chrześcijańskiego. Według niedawno opublikowanej książki, „Madonna św. Łukasza. Skarb odnaleziony w Rzymie”, znanego niemieckiego dziennikarza, Paula Badde, który zasłynął popularyzacją Chusty z Manoppello (inaczej Świętego Oblicza – Volto Santo) korzenie Sztuki i malarstwa sakralnego tkwią w tym pierwszym portrecie Madonny św. Łukasza i w samym Świętym Obliczu.

Katie Kresser, wykształcona na amerykańskim Harvardzie historyk sztuki z Uniwersytetu w Seattle, napisała w swojej książce wydanej pt. „Bezalel’s Body: The Death of God and the Birth of Art”, że kiedy Bóg umarł, narodziła się sztuka. Wraz z Ukrzyżowaniem, Zmartwychwstaniem i Wniebowstąpieniem Chrystusa ludzka wyobraźnia zaczęła być przekształcana. Tymczasem amerykański filozof, Larry Shiner utrzymywał w swojej książce z 2003 r. „The Invention of Art”, że jest zupełnie inaczej i że sztuka, jak ją pojmujemy dzisiaj, jest wynalazkiem XIX wieku. Miała ona pełnić rolę świeckiej wiary. Podobnie twierdziła Sarah Thornton, kanadyjska pisarka i socjolog kultury. W swojej książce z 2009 r. „Seven Days in the Art World” nazwała sztukę rodzajem alternatywnej religii dla ateistów, a same muzea określiła jako świątynie i kościoły dzisiejszych czasów.

Katie Kresser w swej książce próbuje odnieść się do tych tez. Jej zdaniem odpowiedź leży w teologii chrześcijańskiej i najwcześniejszych formach chrześcijańskiego tworzenia obrazów. Kresser sugeruje, że sztuka w rzeczywistości narodziła się nie po tak zwanym okresie osiemnastowiecznego oświecenia, ale o wiele wcześniej, bo po oświeceniu świata, które nastąpiło wraz ze Zmartwychwstaniem Chrystusa. Poprzez odwołanie do świętego wizerunku twarzy Chrystusa

po Zmartwychwstaniu (a więc Volto Santo), będącej jakby Praikoną (Vera ikon), chrześcijaństwo stworzyło „Sztukę”. Jej zdaniem, po powstaniu chrześcijaństwa, klasyczne przedstawienia bożków nie zasługiwały już więcej na cześć, ale dzięki swemu niezaprzeczalnemu pięknu zaczęły domagać się innego rodzaju spojrzenia. Dowodzą tego pierwsze kolekcje sztuki antycznej gromadzone dla swojego piękna właśnie w Bizancjum przez pobożnych chrześcijan, np. przez eunucha Lausosa czy przez córkę samego cesarza, księżniczkę Marinę Severa.

Matthew J. Millner, amerykański profesor historii sztuki na Uniwersytecie w Wheaton zauważył w swoim eseju „Chrześcijański wynalazek sztuki. Weźcie to sobie do serca, bywalcy galerii. Muzea nie są świątyniami fałszywych bogów”, pogląd, że sztuka jest w całości następstwem oświecenia, nie jest do końca prawdziwy. Stwierdził on wręcz prowokacyjnie, że skoro obrazy religijne stanowią często najbardziej ukochane dzieła w większości światowych muzeów, należy zadać pytanie, dlaczego te skarby są wystawiane jako trofea rywalizującego z religią boga sztuki? Skoro dyskusje na temat repatriacji artefaktów do krajów ich pochodzenia wstrząsają nowoczesnymi instytucjami do granic wytrzymałości, to czy ludzie wiary nie powinni domagać się, aby ich artefakty dotyczące Boga Żywego również zostały zwrócone tam, gdzie w rzeczywistości przynależą, czyli do kaplic i kościołów?

Czy zatem pogląd Fryderyka Nietzschego mówiący o tym, że „sztuka podnosi głowę tam, gdzie religie słabną, a uczucie, wyparte ze sfery religijnej przez oświecenie, rzuca się w sztukę” jest prawdziwy? Gdzie tkwią początki malarstwa religijnego, a może i korzenie całej Sztuki?

Wiele osób uważa, że początkiem nowego podejścia do Sztuki były tzw. portrety sepulkralne z Fajum, czyli grupa około 900 portretów na drewnie, które w Egipcie w pierwszych wiekach po Chrystusie składano wraz z zabalsamowanymi zwłokami do grobów. Do ich stworzenia używano różnych technik malarskich, np. tempery.

Około połowę z nich namalowano tzw. techniką enkaustyczną, którą tworzono też pierwsze ikony w klasztorach na Synaju, a która z czasem uległa zapomnieniu. Na obraz nakładano grubą warstwę błyszczącej farby, którą rozpuszczano w gorącym wosku pszczelim jako spoiwie, czasem z dodatkiem olejów dla uzyskania większej płynności. Farbę nakładano w stanie płynnym na drewniane lub płócienne podłoże (niekiedy stosowano też marmur lub kość słoniową) za pomocą podgrzewanych metalowych łopatek (*cauterium*) lub w późniejszym okresie pędzli. Malować należało bardzo szybko, bo farby błyskawicznie stygły. Zajmowali się tym wyspecjalizowani rzemieślnicy.

Technika ta narodziła się w starożytnej Grecji, a jej twórcą był podobno słynny malarz, Pauzjasz z Sykion. Niekiedy stosowano techniki mieszane: twarz malowano farbami woskowymi, a tło temperą. Co jest bardzo ciekawe, w przeciwieństwie do tradycyjnej zrytualizowanej sztuki egipskiej, portrety z Fajum cechuje ogromny realizm w oddawaniu ludzkich twarzy. Wcześniej w miejsce płaskich portretów trumiennych stosowano trójwymiarowe maski wykonane pomalowanego gipsu, a w przypadku faraonów – ze złota, co wszyscy znamy z grobu Tutenchamona. Złoto było uważane za ciało bogów, dlatego wiele portretów z Fajum namalowano właśnie na złotym tle.

Jak twierdzi w swej najnowszej książce Paul Badde, stosowanie rzeźbionych, pełnowymiarowych masek wynikało z wiary, że trójwymiarowe wizerunki są w stanie przechować „ka” – czyli duszę zmarłego. Egipcjanie zdawali sobie sprawę, że nawet najbardziej starannie zmumifikowane ciało mogło ulec rozkładowi albo zostać zniszczone – stąd koło ratunkowe w postaci wizerunku. W razie zniszczenia ciała mógł on się stać tymczasowym domem dla duszy zmarłego i tym samym zagwarantować mu życie wieczne w państwie umarłych.

Tradycja mumifikacji zwłok i sporządzania portretów trumiennych zanikła po edykcie cesarza Teodozjusza z roku 392, który zakazał wszelkiego kultu przodków, ale już wcześniej artystyczna jakość sepulkralnych obrazów znacznie się pogorszyła. W tamtych czasach mieszkańcy Egiptu nie byli wyłącznie Rzymianami ani Egipcjanami, ale raczej stanowili kocioł różnych kultur przyciągający ludzi z całego świata, w tym Greków i Żydów. Osoby z portretów były wierne dawnym egipskim lub nowym chrześcijańskim tradycjom. Można założyć, iż przedstawione na nich osoby mówiły po grecku, ale nosiły się po rzymsku i należały do klasy wyższej, gdyż portrety te były kosztowne.

Paul Badde przypisuje żywiłowo szerzącemu się chrześcijaństwu ważną rolę w powstawaniu trumiennych portretów z Fajum, wskutek której to rewolucji religijnej trójwymiarowe mieszkanie dla duszy nie było już konieczne, a wizerunki zostały jakby „odwrócone” ku patrzącym. Rzeczywiście, większość z nich cechuje niesamowita głębia spojrzenia i szeroko otwarte oczy. Warto podkreślić, że w drugim wieku

n.e. miejscowość Arsinoe, stolica oazy El-Fajum, była siedzibą aż trzech biskupów. Pewnie też niewielu z nas wie, że najstarsza Maryjna modlitwa „Pod Twoją Obronę” pochodzi właśnie z Egiptu.

Istnieje kilka teorii tłumaczących powstanie tych portretów. Pierwsza z nich mówi, że zanim portret spoczął na twarzy zmarłego mógł przez lata zdobić jego dom. Druga może wiązać się z zapiskami Diodora Sycylijskiego, który donosi, że: „Wielu Egipcjan trzyma ciała swoich przodków w bogato dekorowanych komnatach i patrzy twarzą w twarz na tych, którzy zmarli na długo przed ich narodzinami. Tym samym doświadczają dziwnej radości, mając wrażenie, że żyją z tymi, na których patrzą”.

A zatem niektórzy Egipcjanie mieli w domach jakby rodowe kaplice albo krypty, gdzie przechowywali ciała swoich zmarłych, z którymi rozmawiali czy spożywali rytualne posiłki, a dopiero po jakimś czasie grzebano ich na cmentarzu. A może niektórzy wciąż wierzyli, że wizerunki są mieszkaniem *ka*, duszy zmarłego? Jak było naprawdę nigdy się nie dowiemy..

A co nastąpiło potem?

Potem chrześcijaństwo stało się integralną częścią kultury, najpierw starożytnej, a później europejskiej. Potrzeba przedstawień życia Chrystusa wynikała z oficjalnej praktyki w Kościele. Od czasów papieża Grzegorza Wielkiego (590–604) obrazy były cenione nie tylko jako dzieła sztuki i przejaw piękna, ale miały wartość edukacyjną oraz modlitewną jako rodzaj lekcji dla niewykształconych, jak i były pomocne do nabożeństw.

Jak to ujął św. Grzegorz, papież: „Obraz jest dla analfabetów, tym, czym słowo pisane jest dla wykształconych”. Dlatego sceny z życia Chrystusa umieszczano w kościołach, na freskach ściennych i na malowanych ołtarzach, a także w formie przenośnej, w iluminowanych książkach i małych ołtarzykach odpowiednich do prywatnego użytku. Ówczesne traktaty dewocyjne zawierały instrukcje, jak używać obrazów, aby w pełni wejść w „historię świętą”. Ponadto, w XIV i XV wieku, takie obrazy często pojawiały się w cyklach, co pozwalało widzom śledzić przebieg wydarzeń z Nowego Testamentu.

Powstanie malarstwa religijnego było ogromną rewolucją, bo przecież judaizm kategorycznie zakazywał tworzenia obrazów, nie tylko ludzi, ale także jakichkolwiek istot żyjących (co potem przejął islam). Wielkim, choć częstym, błędem jest szukanie kolebki malarstwa chrześcijańskiego wyłącznie na rzymskich cmentarzach i w katakumbach. Sztuka ta wyrosła równolegle w Syrii, Egipcie lub Azji Mniejszej nawiązując do malarstwa sepulkralnego z Fajum.

Określenie ikona pochodzi od greckiego „eikon” oznaczającego „przedstawienie na podobieństwo pierwowzoru lub modelu”. Zwolennicy kultu ikon uważali, że związek między pierwowzorem, czyli modelem, i jego wyobrażeniem jest rodzajem podobieństwa, ale nie identity. A zatem wizerunki Chrystusa, Maryi czy świętych przedstawiane są wiernym po to, aby mogli oni wspominać daną osobę i do niej się modlić lub wzywać jej pomocy. Jednak cześć oddawana świętym wizerunkom nie powinna dotyczyć samej ikony; jest ona jedynie jakby pośrednikiem.

W VIII i IX wieku w cesarstwie bizantyjskim wybuchł ogromny i niezwykle zażarty konflikt pomiędzy zwolennikami kultu ikon (ikonodulami) a jego przeciwnikami, tzw. ikonoklastami. Wmieszał się weń i sam cesarz, Leon III Izauryjczyk (zm. 741), który początkowo poparł ikonodulów, ale potem zmienił zdanie. Być może na zmianę nastawienia cesarza w wpłynęło narastające zagrożenie ze strony islamu, w którym kult obrazów uważano za bałwochwalstwo. W roku 726 cesarz nakazał zniszczyć ogromny obraz Chrystusa, który znajdował się ponad bramą Chalke w pałacu cesarskim. Wywołało to wielkie oburzenie, które powstrzymało nieco zapędy władcy. Dopiero cztery lata później, a więc w roku 730, Leon III wydał edykt, w którym całkowicie zakazał kultu i malowania ikon pod groźbą bardzo surowych kar. Niszczycieli ikon osobiście pobłogosławił ówczesny patriarcha Konstantynopola, Anastazjusz, za co spotkała go ekskomunika ze strony papieży Grzegorza II i Grzegorza III. Poprzedni patriarcha, Germanos I zakazowi się sprzeciwił i dlatego został przez cesarza wygnany.

Cesarze ikonoklastyczni nie byli bynajmniej barbarzyńcami, ale oświeconymi wyznawcami teologii jak Leon Izauryjski i Teofil. Szczycili się tym, że byli czcicielami wiary „w duchu i prawdzie”, a sztuki zakazywali tylko w jej „bałwochwalczych” religijnych zastosowaniach. Cesarski zakaz cofnięto dopiero za czasów cesarzowej Ireny (zm. 802), choć kult ikon rozpoczęto przywracać już wcześniej, bo po II soborze w Nicei w roku 787. To ta właśnie cesarzowa podarowała Karolowi Wielkiemu Św. Tunikę Chrystusa znajdującą się obecnie we francuskim Argenteuil.

Tak więc kobieca pobożność uratowała Sztukę przed męskim zacierzowaniem i teologicznym skrupulanctwem. Sobór nicejski zdefiniował doktrynę Kościoła w poniższej formule: „Kompozycja obrazu nie jest wynalazkiem malarzy, ale wynikiem ustawodawstwa i zatwierdzonej tradycji Kościoła” („Synod Nicejski” II, Actio VI, 331, 832). Zaś na kolejnym soborze, w Konstantynopolu w roku 843, potępiono oficjalnie ikonoklazm jako herezję.

Straty były jednak nieodwracalne: większość prastarych ikon, niezależnie od ich wartości artystycznej, zniszczono. Klasztory ucierpiały szczególnie; a gdy przywrócono cześć dla obrazów, okazało się, że prawie wszystkie kościoły straciły swoje ozdoby, mozaiki zostały zerwane, a freski pobielone. Ocalały jedynie te ikony, które po kryjomu wywieziono do Rzymu lub przechowano w klasztorach w Grecji i na Synaju. Kościół wschodni wyszedł jednak z tego niszczącego konfliktu wzmocniony i bardziej energiczny niż kiedykolwiek. Powstała nowa artystyczna szkoła bizantyjska, bardzo różna od pierwszej i nastął drugi złoty wiek malarstwa ikonowego i mozaik. Pierwsza szkoła bizantyjska była bardziej historyczna, druga była całkowicie liturgiczna i dydaktyczna. Dlatego właśnie Chrystus Król otoczony niebiańską hierarchią spogląda na nas ze sklepień i absyd bizantyjskich oraz starorzemych kościołów; a w prezbiterium, za ołtarzem, króluje siedząca Dziewica Maryja, trzymająca Dzieciątka na kolanach jako symbol Kościoła, „żywego tronu Wszechmogącego”.

Czy jednak istniała owa chrześcijańska Praikona, niejako pramatka wszystkich późniejszych obrazów? Co było tym pierwszym obrazem przed nadchodzącą epoką Sztuki?

Paul Badde twierdzi, że był nią wizerunek oblicza Zmartwychwstałego Chrystusa nie ludzką ręką uczyniony, czyli z grec, „*Acheiropoietos*” lub ze staroruskiego „*Nierukotwornyj*”, na którym opierała się większość później namalowanych wizerunków Jezusa. Następnym w kolejności był obraz Matki Bożej, uczyniony już ludzką ręką, bo namalowany, jak podaje tradycja, przez św. Łukasza, lekarza i jednego z czterech ewangelistów. Legenda, którą w VI wieku przywołał Teodor Lektor, mówi, iż św. Łukasz był także malarzem. Przypisuje mu się autorstwo wielu ikon, w tym powszechnie czczonego w starożytnym Bizancjum obrazu Maryji *Theotokos*, czyli Bożej Rodzicielki. Niemiecki dziennikarz pisze w swojej „*Madonnie św. Łukasza*”, że pierwszy obraz Oblicza Chrystusa i najstarszy obraz Maryi, to jakby dwie części układanki, bo, aby stworzyć pierwszy obraz Matki Bożej, należało unieważnić żydowski biblijny zakaz tworzenia wizerunków, i to właśnie wydarzyło się w Grobie Chrystusa w trakcie Jego Zmartwychwstania.

Gdzie zatem znajduje się owa najstarsza ikona Matki Bożej? Zdaniem Paula Badde jest nią obraz Matki Bożej Różańcowej, zwany inaczej *Madonna Advocata* (czyli Matka Boska Orędowniczka), a znajdujący się obecnie w klasztorze Świętego Różańca (*Monastero di Santa Maria del Rosario*) na wzgórzu Monte Mario w Rzymie.

Jednak ustalenie tego zajęło mu wiele lat, zwłaszcza że obraz wędrował trochę po Rzymie i został w pewnym momencie dziejów zapomniany. Najpierw ikona znalazła się w *Monastero Tempulo*, skąd papież Sergiusz III zabrał ją do Bazyliki św. Jana na Lateranie w 904 r. Jednak jak mówi legenda już następnego dnia ikona cudownie powróciła na swoje pierwotne miejsce. Potem św. Dominik przeniósł ją osobiście do klasztoru Św. Sykstusa, gdzie rezydowały siostry dominikanki, pod

których opieką pozostaje ona do dziś. Potem trafiła na Kwirynał do nowego klasztoru Św. Dominika i Sykstusa, a kiedy klasztor ten zburzono, w roku 1931 trafiła wreszcie na Monte Mario, czyli na dalekie obrzeża Rzymu.

Miałem szczęście zobaczyć ją dobrych kilka lat temu na własne oczy, co nie jest łatwe, bo jest to żeński klasztor klauzurowy, a ikona znajduje się w jego chórze za kratą i trzeba siostry poprosić, aby odwróciły ją drugą stroną do widza. Zdaniem wybitnego włoskiego historyka sztuki, Carlo Bertelliego jest to legendarna *Hagiosoritissa* (a więc *Madonna oranta*, bez Dzieciątka, unosząca obie ręce w geście modlitwy) pochodząca z Wielkiego Pałacu Blacherne w Konstantynopolu lub co najmniej jej bardzo wczesna kopia. W Bizancjum nazywano ją „Ikoną woskową pełną świętości”, a św. Jan Damasceński ukochał ją jak żaden inny obraz świętych.

Podobnie jak w przypadku Volto Santo z Manoppello i późniejszych przedstawień Chrystusa, na niej wzorowane były wszystkie następne obrazy Matki Bożej, takie jak: *Madonna Santa Maria in Ara Coeli*, *Madonna Salus Populi Romani* z Bazyliki Santa Maria Maggiore czy *Madonna dell'Intercessione* (Wspomożycielka) z wczesnochrześcijańskiego rzymskiego kościoła św. Aleksego, i wiele, wiele innych.

Choć różne partie ikony wielokrotnie przemalowywano, to jednak twarz Matki Bożej pozostała nietknięta pędzlem innym niż pierwotnego malarza, a więc, jak domniema Paul Badde, samego św. Łukasza, który namalował ją około 49 roku po Chrystusie prาดawną techniką enkaustyczną. Zachwyciło mnie jej nieziemskie piękno i

wyjatkowe melancholijne, wręcz smutne, aksamitne oczy. Twarz Maryi ze słynnej, choć dużo późniejszej, mozaiki Deesis z kościoła Hagia Sophia bardzo ją przypomina. Być może ta właśnie prastara ikona MB Orędowniczki, a nie teologiczne rozważania teologów i świętych, stała się zaczątkiem kultu Matki Bożej w Kościele?

Ale co, oprócz tytułu i tematyki, czyni obraz religijnym? O tym już następnym razem.

prof. Piotr Czauderna

Tekst oryginalnie ukazał się w magazynie "Wszystko Co Najważniejsze" i dostępny jest pod adresem: <http://wszystkoconajwazniejsze.pl/prof-piotr-czauderna-malarstwo-religijne-narodziny-smierc-i-powolne-zmartwychwstawanie/>