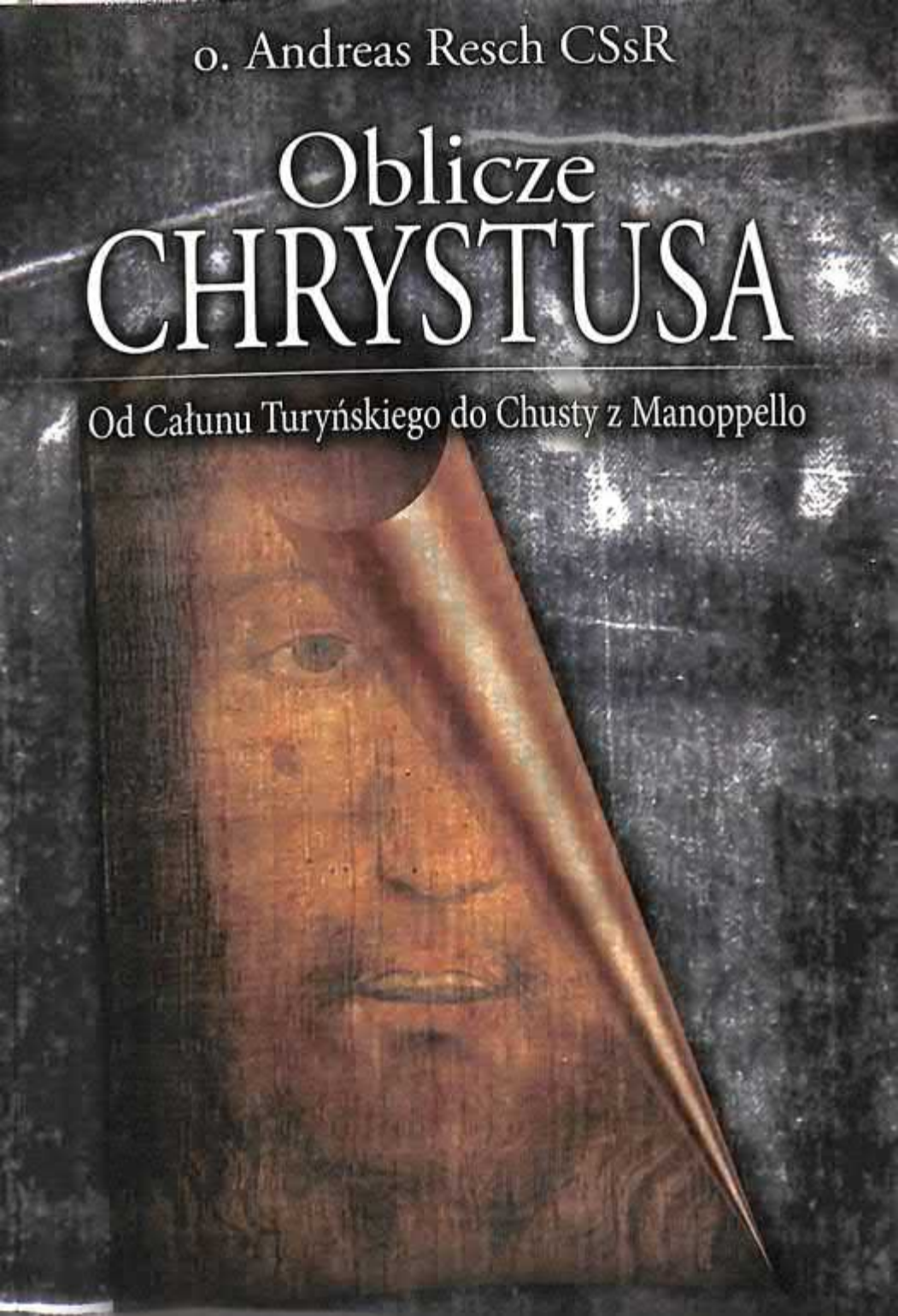
o. Andreas Resch CSsR

Oblicze CHRYSTUSA

Od Całunu Turyńskiego do Chusty z Manoppello



Oblicze CHRYSTUSA

Od Całunu Turyńskiego do Chusty z Manoppello

Andreas Resch CSsR

Oblicze CHRYSTUSA

Od Całunu Turyńskiego do Chusty z Manoppello

128 fotografii, w tym 14 barwnych tablic

Z niemieckiego przełożył: Artur Kuć

POLWEN
Polskie Wydawnictwo Encyklopedyczne
Radom 2006

Tytuł oryginału: *Das Antlitz Christi. Grabtuch. Veronika*
Mit 128 Abbildungen, davon 14 Farbtafel

Redakcja i korekta: Bożena Kowaliszyn
Projekt okładki: Sławomir Korba
Fotografie: Za zgodą Wydawnictwa Resch
Redakcja techniczna: Anna Korba

ISBN 83-89862-77-8

© for the Polish edition by Polskie Wydawnictwo Encyklopedyczne, 2006

© Copyright for the Polish translation by Artur Kuć

© 2005 by Andreas Resch Verlag, Innsbruck

Polskie Wydawnictwo Encyklopedyczne
26-606 Radom, ul. Wiejska 21
tel./fax (48) 366 56 23, 384 66 66
e-mail: polwen@polwen.pl
http://www.polwen.pl

Druk i oprawa OPOLGRAF S. A.
www.opolgraf.com.pl

Spis treści

PRZEDMOWA 7

WPROWADZENIE 11

I. CAŁUN TURYŃSKI 15
1. Historia 18
2. Wizerunek ciała 34

II. „WERONIKA" 47
1. Dzieje „Weroniki" 48
2. Oblicze 78

III. CAŁUN TURYŃSKI I „WERONIKA" 85
1. Punkty orientacyjne 85
2. Całun Turyński, „Weronika" i wizerunki Chrystusa w katakumbach 96
3. Całun Turyński, „Weronika" i krzyż Justyna II 112
4. Całun Turyński, „Weronika" i ikony 116

IV. OBLICZE CHRYSTUSA 125
1. Całun Turyński i „Weronika" 125
2. Oblicze Chrystusa 132

BIBLIOGRAFIA 133

INDEKS OSÓB 141

INDEKS RZECZOWY 145

Przedmowa

Pytanie o prawdziwe Oblicze Chrystusa zaprząta ludzi przynajmniej od dnia Przemienienia Jezusa na Górze Tabor: „Tam przemienił się wobec nich: twarz Jego zajaśniała jak słońce..." (Mt 17, 2)[1].

To pełne mocy objawienie Boskości Chrystusa i Jego Oblicza skłoniło już teologów pierwotnego Kościoła, odwołujących się do starotestamentowego zakazu wykonywania obrazów Boga (Wj 20, 4), do rozciągnięcia tego przykazania również na obrazy Chrystusa. Jak stwierdził ojciec historii Kościoła, Euzebiusz z Cezarei (ok. 260-339), po Zmartwychwstaniu Chrystus nie może być malowany za pomocą „martwych farb". Mimo to już wówczas istniały stare legendy o „obrazie, którego nie namalowała ludzka ręka". Określenie to stosowano przede wszystkim w odniesieniu do Całunu z grobu Jezusa oraz wizerunku Jego Oblicza utrwalonego na delikatnej Chuście. Do dziś jednak nie można było ostatecznie rozstrzygnąć, o jakich dwóch świadectwach Jezusowego Oblicza mówią owe starożytne źródła.

[1] O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty biblijne podano za Biblią Tysiąclecia, wyd. 3 poprawione, Poznań–Warszawa 1990.

W ostatnim czasie zainteresowanie tą sprawą na nowo wzbudziła niemiecka trapistka, siostra Blandina Paschalis Schlömer OCSO, która stwierdziła, że Oblicze na Chuście z Manoppello dokładnie pokrywa się z Obliczem utrwalonym na Całunie Turyńskim. Stworzona przez nią naukowa dokumentacja w postaci nałożonych na siebie folii z reprodukcjami obu wizerunków skłoniła ojca Heinricha Pfeiffera SJ, profesora Papieskiego Uniwersytetu Gregoriańskiego w Rzymie, do dokładnego zbadania Chusty znajdującej się w klasztorze kapucynów w Manoppello koło Pescary. Ojciec Pfeiffer od pierwszej chwili nie miał wątpliwości, że Chusta z Manoppello jest przechowywaną niegdyś w Rzymie „Weroniką", relikwią, którą od pewnego czasu uważano za zaginioną. Nie chcąc zachować tego odkrycia jedynie dla siebie, ojciec Pfeiffer opublikował książkę, a następnie cały szereg artykułów, w których przedstawił dzieje Chusty oraz prawdopodobną drogę, jaką przebyła ona z Jerozolimy przez Kapadocję i Rzym aż do Manoppello.

Ta obszerna analiza historyczna i osobiste rozmowy z ojcem Pfeifferem sprawiły, że i ja postanowiłem wreszcie nawiązać kontakt z siostrą Blandiną. Zachęciłem ją wówczas, by zebrała wyniki swych badań, po czym wydałem je w 1999 roku w książce zatytułowanej *Chusta z Manoppello i Całun Turyński* (*Der Schleier von Manoppello und das Grabtuch von Turin*), w której siostra Blandina dokładnie opisała zjawisko zadziwiającej zgodności wizerunków z Całunu Turyńskiego i Chusty z Manoppello.

Po przeprowadzonej za pomocą technik komputerowych krytycznej analizie tych badań i kontroli zgodności wizerunków z Całunu i „Weroniki" otrzymałem zaproszenie na mające się odbyć w 2002 roku w Paryżu IV Międzynarodowe Sympozjum na temat Całunu Turyńskiego, gdzie miałem zrelacjonować wyniki swoich badań. Uzyskane przy tej okazji nowe informacje o Całunie oraz rozmowy z uznanymi autorytetami w tej dziedzinie doprowadziły do powstania bardziej obszernego studium zgodności istniejących między tymi dwoma wizerunkami. Jego celem było przede wszystkim udzielenie odpowiedzi na pytanie, na ile te zgodne cechy wizerunków z Całunu i „Weroniki" znalazły odbicie na obrazach Chrystusa w katakumbach i w późniejszej ikonografii chrześcijańskiej. Wyniki przeprowadzonych analiz były tak zdumiewające, że doprowadziły ostatecznie do powstania niniejszej publikacji. Nosi ona tytuł *Oblicze Chrystusa*, ponieważ uzyskane wyniki bezsprzecznie dowodzą, iż na Chuście z Manoppello widnieje prawdziwy wizerunek Jezusa Chrystusa.

Tego rodzaju proces dowodowy da się przeprowadzić jedynie wówczas, gdy prezentując wyniki własnych badań, można sięgnąć po dane uzyskane przez innych badaczy. Im też pragnę w tym miejscu wyrazić swoją wdzięczność. Szczególne podziękowanie jestem winien siostrze Blandinie Paschalis Schlömer i ojcu profesorowi Heinrichowi Pfeifferowi – za ich pionierskie prace poświęcone Chuście z Manoppello oraz cenne rady. Ojcom

kapucynom z Manoppello dziękuję za pomoc w dotarciu do źródeł i ich skompletowaniu. Biskupowi doktorowi Bohdanowi Dziurachowi – za fotografie krzyża Justyna II, zaś pani Prisce Kapferer za nadanie ostatecznego kształtu niniejszej pracy.

Jeśli książka ta sprawi Czytelnikowi tyle samo radości, co mnie praca nad nią, będzie to oznaczać, że mój wysiłek nie poszedł na marne.

Innsbruck, Wielkanoc 2005
o. Andreas Resch CSsR

Wprowadzenie

Spośród licznych prób przedstawienia prawdziwego Oblicza Chrystusa na uwagę zasługują jedynie te, które za swój wzór mają Oblicze z Całunu Turyńskiego lub *Volto Santo* z Manoppello, czyli „Weronikę". Są to dwa dokładnie pokrywające się wizerunki, które z historycznego punktu widzenia leżą u źródeł wszelkich przedstawień Oblicza Chrystusa.

Powszechnie wiadomo, że najstarsze wizerunki Chrystusa znajdują się na obrazach malowanych na ścianach katakumb. Dlatego w sposób naturalny narzuca się pytanie, czy te najwcześniejsze obrazy Chrystusa – ujęte początkowo w formie symbolicznej, na przykład Dobrego Pasterza, a dopiero potem jako portrety – również były inspirowane wizerunkami Oblicza z Całunu lub „Weroniki". Jeśli tak, wówczas dysponowalibyśmy jeszcze jednym dowodem historyczności i niezwykłej siły oddziaływania Całunu i „Weroniki".

By nadać tym dowodom możliwie logiczną formę, najpierw pokrótce przedstawię dzieje Całunu i „Weroniki", a następnie obrazowo zaprezentuję zgodność wizerunków utrwalonych na tych dwóch relikwiach. Wreszcie na koniec, w oparciu o wypracowany na tym etapie szkic

z dwudziestoma „punktami zgodności", zweryfikuję tezę o zgodności obrazów Chrystusa z katakumb z Obliczami z Całunu i „Weroniki".

Uzyskane wyniki skłaniają między innymi do stwierdzenia, że tylko „Weronika" może być pierwowzorem najwcześniejszych przedstawień Chrystusa. Oblicze z Całunu Turyńskiego nie pozwala bowiem na dokonanie dokładnych pomiarów, ponieważ kontury na negatywowym odbiciu nie są wystarczająco ostre. Nawet na negatywie fotograficznym, który wykonano dopiero w 1898 roku – a który wywołał tak gwałtowne reakcje – pomiar Oblicza i poszczególnych detali możliwy jest w bardzo ograniczonym zakresie. Dopiero porównanie proporcji Oblicza na Całunie Turyńskim z wizerunkiem z „Weroniki" umożliwia wytyczenie konturów twarzy również na Całunie.

Zabieg ten wymaga dokładnego nałożenia na siebie obu wizerunków, co przy użyciu komputera i „technik płaszczyznowych"[2] jest zadaniem stosunkowo łatwym. Podstawowym warunkiem prawidłowego wykonania tego rodzaju porównania są dobrej jakości fotografie obu wizerunków oraz respektowanie istniejących proporcji. Absolutnie wykluczona jest jakakolwiek próba sztucznego dopasowania wizerunków.

Jako źródło wizerunku Oblicza z Całunu Turyńskiego posłużyła fotografia, którą zdobyłem przy okazji jednej

[2] Dosł. *Ebenentechnik* – technika polegająca na nałożeniu na siebie kilku płaszczyzn z widniejącymi na nich różnymi obrazami: np. wizerunkiem z Całunu, „Weroniki", szkicu (przyp. tł.).

z wizyt w Turynie, a zatem niejako „oficjalna" wersja obrazu. Fotografie obu stron Chusty z Manoppello wykonałem we własnym zakresie, by być absolutnie pewnym, że również w przypadku rewersu mamy do czynienia z prawdziwą fotografią, a nie lustrzanym odbiciem awersu. W wypadku Chusty z Manoppello, na której Oblicze widoczne jest z obu stron tkaniny, należy bowiem wykonać fotografie zarówno awersu, jak i rewersu relikwii.

Jeśli chodzi o malowidła ścienne z katakumb, odpowiednie przezrocza uzyskałem w Papieskiej Komisji Archeologii Sakralnej w Rzymie. Pozostałe fotografie pochodzą z archiwum Wydawnictwa Resch w Innsbrucku.

Tylko spełniwszy powyższe warunki można podjąć proces dowodowy zmierzający do wykazania, iż w przypadku Oblicz z Całunu Turyńskiego i „Weroniki" mamy do czynienia z dwoma wizerunkami tego samego Oblicza oraz że z obrazu ciała utrwalonego na Całunie Grobowym z Turynu wynika, iż jest to Oblicze Chrystusa.

Uzasadnienie powyższego twierdzenia przebiega w czterech etapach:

I. Prezentacja wyników badań nad Całunem Turyńskim.
II. Opis Chusty z Manoppello, czyli „Weroniki".
III. Prezentacja zgodności wizerunków z Całunu Turyńskiego i „Weroniki".
IV. Ocena uzyskanych wyników.

I. Całun Turyński

Mianem Całunu Turyńskiego określa się lnianą tkaninę, która okrywała ciało Chrystusa w grobie. Jest to prostokątne płótno o długości 437 i szerokości 111 centymetrów, a dokładniej – pas tkaniny o szerokości 103 centymetrów, do którego brzegu dołączono ośmiocentymetrowej szerokości taśmę. Wzdłuż tkaniny, na jej zewnętrznych krawędziach, znajdują się krajki[3], podczas gdy na końcach płóciennego pasa nie ma żadnego wykończenia – ani na początku, ani na końcu tkaniny. Fakt ten dowodzi, że Całun nie powstał w wyniku wycięcia z większego kawałka płótna, lecz został utkany w określonym z góry celu. Nieregularności włókien świadczą o tym, że płótno zostało utkane ręcznie, ściegiem jodełkowym. Należy przypuszczać, że pożółkły dziś len pier-

Fot. 1: Ślady krwi

[3] Wykończenia brzegów, zapobiegające pruciu się materiału (przyp. tł.).

wotnie miał barwę skorupki jajka[4]. Na przeszło metrowej szerokości pasie płótna można dostrzec obustronne odbicie ciała – frontu i pleców – ukrzyżowanego mężczyzny. Na tkaninie zachowały się ślady krwi (fot. 1), lecz nie ma na niej żadnych cząsteczek pigmentu czy farb malarskich. Ślady krwi widać również na odwrocie Całunu, podczas gdy negatywowe odbicie samego ciała utrwalone zostało wyłącznie na awersie tkaniny, na jej zewnętrznych włóknach (fot. 2). Nie ulega wątpliwości, że pierwotnie jasne włókna uległy tu niezwykle silnej oksydacji, czyli nadpaleniu. Brązowawe odbicie ciała wyraźnie odznacza się na jasnym, pożółkłym tle lnianego płótna. Do dziś pozostaje zagadką, w jaki sposób wizerunek pojawił się na tkaninie. Pewne jest tylko to, że nie został on narysowany ołówkiem czy piórkiem, ani namalowany. Nie powstał również w wyniku zastosowania techniki zwanej *reservage*[5].

Fot. 2: Całun Turyński to prostokątny kawałek lnianego płótna o wymiarach 437 x 111 cm. Pomiędzy dwiema ciemnymi liniami – śladami pożaru z 1532 roku – widać przód (po prawej) i plecy (po lewej) Ukrzyżowanego. Widoczna jest rana w prawym boku oraz ślady chłosty, korony z cierni i gwoździ w dłoniach i stopach. Wszystkie te znaki zgadzają się z wypowiedziami Ewangelii na temat męki Jezusa.
Całun okrywał Zmarłego w taki sposób, że ciało spoczywało na prawej części płótna, a lewa część je przykrywała.

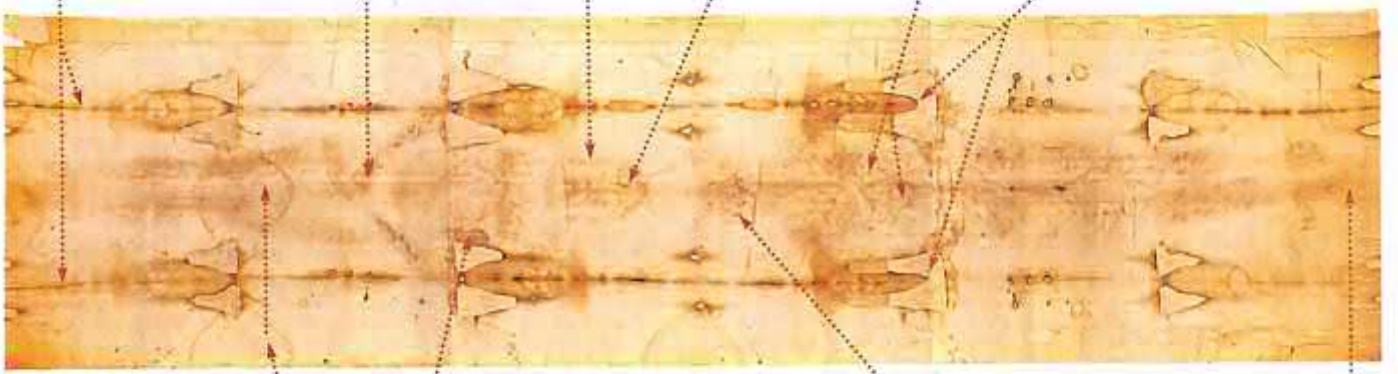
[4] M. Flury-Lemberg, *Die Leinwand des Turiner Grabtuches* (2000), s. 21n.

[5] Tamże, s. 25. *Reservage* to złożona technika drukarska, w której na określone, zgodne z żądanym wzorem, miejsca nakłada się działający mechanicznie lub chemicznie środek konserwujący, uniemożliwiający zabarwienie tła.

Fot. 2

ODBICIE PRZODU

ODBICIE PLECÓW



1. HISTORIA

Jeśli chodzi o historię Całunu, to od czasu jego odnalezienia w 1350 roku w Lirey na północy Francji, nie ma w niej żadnych luk ani nieciągłości. Wcześniej natomiast istnieje ogromna luka dokumentacyjna, którą można wypełnić jedynie poprzez badania terenowe, prowadzone w miejscach, gdzie Całun prawdopodobnie był przechowywany. Należy przy tym pamiętać, że w pierwszych wiekach chrześcijanie zdawali sobie sprawę, że lepiej nie wypowiadać się publicznie na temat Całunu. Ponadto aż do 843 roku dochodziło do tak zwanych sporów o obrazy, w trakcie których – jak wskazuje opisane poniżej zachowanie Epifaniusza – przewagę uzyskali początkowo przeciwnicy ikon. Mimo to spróbujemy dokładnie i po kolei prześledzić prawdopodobną drogę, jaką Całun przebył na przestrzeni wieków (tabl. 1).

Tabl. 1: Droga Całunu z Jerozolimy do Turynu (obok nazw odpowiednie daty)

a) Jerozolima

30[6]: W poranek wielkanocny Apostołowie Piotr i Jan znajdują w pustym grobie płótna i chustę. Przekonani, że Jezus zmartwychwstał, zabierają płótna w bezpieczne miejsce (por. J 20, 6-10). Trudno powiedzieć, gdzie je przechowywano. Również późniejsze kryjówki można prześledzić jedynie pośrednio, w oparciu o analizę pyłków i świadectw chrześcijańskiej ikonografii.

42: Podczas prześladowań Kościoła za czasów Agryppy I Całun zabrano prawdopodobnie do strzeżonej przez esseńczyków groty nad Morzem Martwym, gdzie – być może – przekazano go wspomnianym w Dz 6, 7 „kapłanom".

66: Chrześcijanie uciekają przed antyrzymskim powstaniem do leżącej na drugim brzegu Jordanu Pelli[7].

70: W Libanie i Syrii pojawiają się pogłoski o starym wizerunku, na którym zmaltretowany Jezus krwawi z ran na dłoniach i boku oraz zranień zadanych kolcami korony cierniowej.

Dalsze ślady Całunu prowadzą do Edessy[8].

b) Edessa

Kolejnym ważnym miejscem przechowywania Całunu była Edessa (fot. 3), czyli dzisiejsza Sanliurfa w Turcji. Euzebiusz z Cezarei wspomina o przechowywanym w Edessie wizerunku Chrystusa, łącząc go z legendą o tamtejszym

---

[6] Tłustym drukiem podano rok związany z danym wydarzeniem (przyp. tł.).

[7] Euzebiusz z Cezarei, *Historia Kościelna*, III, 5, 2-3.

[8] *Il grande libro della Sindone* (2000), ss. 24, 35-36; Johannes Dominicus Mansi, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio* (1901, 584a; 1960-62).

Fot. 3: Resztki murów Edessy

królu Abgarze, o czym dokładniej powiemy przy okazji omawiania dziejów „Weroniki". W tym miejscu skoncentrujemy się jedynie na Całunie:

394: Epifaniusz (315--403), biskup Salaminy na Cyprze, pisze w liście do biskupa Jana z Jerozolimy, że zerwał wiszące w jednym z kościołów w Anablatha koło Betlejem płótno z zarysem postaci Chrystusa lub jakiegoś świętego, ponieważ obraz ten pomniejszał autorytet Pisma Świętego. Do rozgniewanego tłumu biskup powiedział, że płótna można by użyć jako całunu grobowego dla jednego z ubogich zmarłych[9]. Wypowiedź ta świadczy, że tkanina musiała mieć odpowiednio duże rozmiary.

544: W Edessie zostaje odnaleziony obraz z Obliczem Jezusa, przedstawiający oswobodzenie miasta z perskiego oblężenia za czasów króla Chosroesa I

[9] Następnie usłyszałem, że [tłum] szemrze przeciwko mnie, ponieważ kiedy tylko przyszliśmy do świętego miejsca zwanego Betel, aby zgromadzić się tam z Tobą, zgodnie ze zwyczajem Kościoła, i przybyliśmy do wioski zwanej Anablatha, ujrzeliśmy tam srebrną lampę, i zapytaliśmy, co to za miejsce. Kiedy powiedziano nam, że kościół, weszliśmy, by się pomodlić, i ujrzeliśmy płótno zwisające we wnętrzu tego kościoła – poplamione i zabarwione, a na nim wizerunek jakby Chrystusa lub któregoś ze świętych (nie pamiętam bowiem, czyj wizerunek nosiło). Kiedy je ujrzeliśmy, zaprotestowaliśmy, żeby w kościele Chrystusa wizerunek człowieka wisiał naprzeciwko autorytetu Pisma. Zerwałem zatem to [płótno] i powiedziałem do zgromadzonych w tym miejscu [wiernych], by ofiarowali je na owinięcie jakiegoś ubogiego zmarłego. – Epifaniusz, *Epistula ad Joannem Episcopum Hierosolymae a S. Hieron. Latina reddita*, w: *Eapiphan. Opp.* II, 317, ed. Petav. Paris 1622.

Anoszirwana. Zostają sporządzone co najmniej dwie kopie Oblicza, które są otaczane czcią w kościołach nestorian i jakobitów, podczas gdy autentyczny obraz, zwany przez Bizantyjczyków Mandylionem, doznaje czci w wielkiej świątyni *St. Sophia*, nad którą opiekę sprawują chalcedońscy melchici[10].

c) Konstantynopol

943/944: Przedstawione wyżej fakty i dokumenty świadczą o tym, że wieść o Mandylionie dawno już dotarła poza granice Edessy. Jednak prawdziwego znaczenia wizerunek nabiera dopiero po zakończeniu sporu o obrazy, który – jak wiadomo – rozstrzygnął się w 843 roku. W 943 roku, w stulecie ostatecznego zwycięstwa czcicieli obrazów, wybucha wojna, w czasie której armia Bizantyjczyków odbywa zwycięski pochód aż do Edessy, skłaniając muzułmanów do rezygnacji z planów szturmowania miasta, zaś jego mieszkańców do przekazania wybawcom obrazu Chrystusa. Relikwia zostaje przeniesiona w tryumfalnym pochodzie do Konstantynopola, gdzie dociera 15 sierpnia 944 roku, w uroczystość Wniebowzięcia Matki Bożej, i natychmiast zostaje wystawiona w kościele Świętej Marii w dzielnicy Blacherne. Następnego dnia odbywa się uroczyste przeniesienie relikwiarza ulicami Konstantynopola do kościoła *Hagia Sophia*. Stąd Mandylion wędruje do cesarskiego pałacu Bukoleon, by wreszcie dotrzeć do kaplicy Pharo w kościele Świętej Marii. Mówi o tym przypisywana cesarzowi Konstan-

[10] *Evagrii Scolastici Historia Ecclesiastica*, PG 86, 2, kol. 2746nn.

tynowi VII (912-959) homilia Grzegorza Referendarza. Grzegorz mówi w niej między innymi o tym, że wizerunek z Całunu pochodzi od Chrystusa, a sama relikwia po 919 latach została przeniesiona do Konstantynopola na osobiste polecenie pobożnego cesarza[11].

1147: Podczas wizyty w Konstantynopolu, cześć przechowywanemu tam Całunowi oddaje król Francji Ludwik VII.

1204: Kronikarz czwartej krucjaty, Robert de Clari, pisze w swym dziele *La conquête de Constantinople*, że przed zdobyciem Konstantynopola przez krzyżowców (14 kwietnia 1204 roku) w każdy piątek wystawiano w kościele Świętej Marii w dzielnicy Blacherne *sydoine*, na którym widoczny był wizerunek Chrystusa. Od kiedy jednak po zajęciu miasta płótno wpadło w ręce krzyżowców – dodaje kronikarz – ani Grecy, ani rycerze z Zachodu nie wiedzą, co się z nim stało[12]. Całun zniknął z Konstantynopola i – prawdopodobnie z obawy przed ekskomuniką, która groziła w tamtych czasach za kradzież relikwii – przechowywany był odtąd w ukryciu. Wiele wskazuje na to, że płótno zostało zabrane do Europy, gdzie przez ponad półtora wieku było czczone przez templariuszy.

1205: Teodor I Laskarys, cesarz Bizancjum (1204--1222), pisze, że po zdobyciu miasta łacińscy krzyżowcy przenieśli Całun do Aten[13].

---

[11] W. Bulst – H. Pfeiffer, *Das Turiner Grabtuch und das Christusbild*, t. 2: *Das echte Christusbild* (1991), ss. 135-144. Ów „pobożny cesarz" to Roman I Lekapen (919-944).

[12] Robert de Clari, *La conquête de Constantinople* (1956).

[13] D. Raffard de Brienne, *Le ducs d'Athènes e le Linceul* (1998), s. 171; tenże, *Dictionaire du Linceul de Turin* (1997), s. 14.

d) Francja

1208: Ponce de la Roche przekazuje w darze arcybiskupowi Besançon, Amadeusowi de Tremelay, Całun, który otrzymał od swego syna, Othona de la Roche, łacińskiego księcia Aten[14].

1314: Zakon rycerski templariuszy zostaje oskarżony o herezję i kult tajemniczego płótna, wskutek czego jego członkowie zostają skazani na śmierć przez spalenie na stosie[15].

1349: 6 marca, podczas pożaru katedry, Całun znika z Besançon[16].

1356: Krzyżowiec o nazwisku Geoffroy de Charny przekazuje Całun kanonikowi z Lirey koło Troyes we Francji (fot. 4). Cenna relikwia znajdowała się w posiadaniu krzyżowca przynajmniej przez trzy lata. Jego żona, Jeanne de Vergy, była ciotką Othona de la Roche[17].

Fot. 4: Kościół w Lirey

[14] D. Raffard de Brienne, *Dictionaire du Linceul de Turin*, s. 15.

[15] *Die Geschichte des Christentums*, t. 5, ss. 319-324; t. 6, ss. 593-598; W. Bulst – H. Pfeiffer, *Das Turiner Grabtuch und das Christusbild*, t. 1: *Das Grabtuch* (1987), s. 140.

[16] D. Raffard de Brienne, *Dictionaire du Linceul de Turin*, s. 15; P. Baima Bollone, *Sindone e scienza* (2000), s. 161.

[17] G. M. Zaccone, *The Shroud from the Charnys to the Savoys* (2000), ss. 379-412.

1357: Pierwsza publiczna prezentacja po wywiezieniu płótna z Konstantynopola[18].

1389: Biskup Troyes, Pierre d'Arcis, zakazuje wystawiać Całun na widok publiczny[19].

1390: Klemens VII, antypapież z Awinionu, wydaje dwie bulle i dwa listy na temat Całunu[20].

Fot. 5: Chambéry: *Sainte Chapelle*

1453: Marguerite de Charny z rodu Geoffroy przekazuje płótno Annie z Lusignano, żonie księcia Ludwika Sabaudzkiego, który umieszcza relikwię w srebrnym relikwiarzu w zamkowej kaplicy swojej rodowej siedziby w Chambéry (fot. 5)[21].

1506: 9 maja papież Juliusz II aprobuje formularz mszy i liturgii godzin o Całunie oraz zezwala na publiczny kult relikwii. Data święta zostaje ustalona na 4 maja[22].

1532: W nocy z 3 na 4 grudnia wybucha pożar, podczas którego srebrny relikwiarz nagrzewa się z jednej strony

---

[18] W. Bulst – H. Pfeiffer, *Das Turiner Grabtuch und das Christusbild*, t. 1, s. 140.

[19] M. Cappi, *La Sindone: dalla A alla Z* (1997), ss. 225-226.

[20] P. Baima Bollone, *Sindone e scienza*, ss. 168-171.

[21] G. M. Zaccone, *The Shroud from the Charnys to the Savoys*, ss. 401-404.

[22] P. Baima Bollone, *Sindone e scienza*, s. 175.

do tego stopnia, że krople roztopionego metalu, skapując z pokrywy, przepalają złożone w kilka warstw płótno (fot. 6)[23].

Fot. 6: Ślady nadpalenia

1534: Pomiędzy 15 kwietnia a 2 maja klaryski z Chambéry zastępują zwęglone części kawałkami innego płótna[24], które zostaną usunięte dopiero w 2002 roku, w czasie prac konserwatorskich podjętych po pożarze z roku 1997.

1535: Ze względu na toczącą się wojnę Całun zostaje przeniesiony do Turynu, a następnie do Vercelli, Mediolanu, Nizzy i znów do Vercelli.

1561: Powrót Całunu do Chambéry[25].

e) Turyn

1578: 14 września książę Emanuel Filibert przenosi Całun do Turynu, stolicy Księstwa Piemontu, chcąc w ten sposób skrócić drogę Karolowi Boromeuszowi, który postanowił osobiście wybrać się do Chambéry, by oddać cześć relikwii i wypełnić ślub złożony podczas szalejącej w 1576 roku w Mediolanie zarazy[26].

---

[23] M. Cappi, *La Sindone: dalla A alla Z*, ss. 86-88.

[24] L. Bouchage, *Le Saint Sudaire de Chambéry à Sainte Claire-en-Ville*, avril/mai 1543, Chambéry 1891.

[25] M. Cappi, *La Sindone: dalla A alla Z*, ss. 90-91.

[26] D. Raffard de Brienne, *Le ducs d'Athènes e le Linceul*, ss. 93-94.

Fot. 7: Katedra turyńska

1694: 1 czerwca Całun znajduje godne miejsce w kaplicy zamkowej przy katedrze Świętego Jana (fot. 7).

1706: W czerwcu, w trakcie szturmu na Turyn, Całun zostaje przeniesiony do Genui, by w październiku powrócić na dawne miejsce.

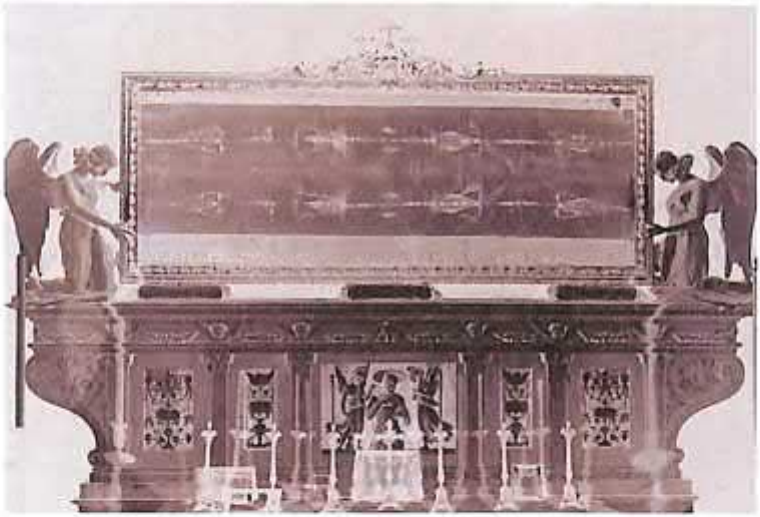
1706-1898: Całun, mimo że wystawiany przy różnych okazjach na widok publiczny, nie wzbudza większego zainteresowania naukowców. A jednak od czasów reformacji i Jana Kalwina (1509-1564), który podał w wątpliwość jego autentyczność, Całun staje się chyba najbardziej kontrowersyjnym przedmiotem dysputy światopoglądowej.

1898: W jednej chwili sytuacja Całunu ulega radykalnej zmianie. Kiedy z okazji wystawienia relikwii na widok publiczny (25 maja – 9 czerwca) adwokat i fotograf-amator Secondo Pia, wykonawszy na polecenie dworu sabaudzkiego pierwsze osiem fotografii Całunu (25 i 28 maja), spostrzega, że na płytkach negatywowych został utrwalony pozytywowy obraz ciała (fot. 8-10), wybucha gwałtowna dyskusja. O jej zaciekłości może świadczyć fakt, iż pod adresem Pii kierowane są pogróżki[27].

[27] G. M. Zaccone, *L'immagine rivelata* (1998); G. Moretto, *Sindone: la guida* (1996), s. 25n.

Fot. 8: Secondo Pia

Fot. 9: Aparat fotograficzny z czasów Secondo Pii



Fot. 10: Fotografia wykonana przez Secondo Pię: ołtarz jako negatyw, wizerunek jako pozytyw

1902: 21 kwietnia, podczas przebiegającej w gorącej atmosferze debaty w paryskiej *Académie des Sciences*, agnostyk Yves Delage dowodzi w oparciu o rachunek prawdopodobieństwa, że ewentualność, iż na Całunie znajduje się odbicie innej osoby niż Jezus Chrystus, wynosi 1:10 000 000 000 (jeden do dziesięciu miliardów!)[28].

1931: W czasie publicznej prezentacji Całunu z okazji ślubu Humberta Sabaudzkiego fotograf Giuseppe Enrie wykonuje nowe fotografie relikwii (fot. 11-12); wykonana przez niego fotografia Oblicza z Całunu do dziś nie ma sobie równych[29].

Fot. 11: Giuseppe Enrie

Fot. 12: Zbliżenie twarzy z Całunu (Enrie)

[28] M. Cappi, *La Sindone: dalla A alla Z*, s. 198n; L. Fossati, *La polemica sulla autenticità della Sacra Sindone* (1995), s. 10.

[29] G. Moretto, *Sindone: la guida*, ss. 27-30.

1939-1946: 25 września 1939 roku Całun zostaje potajemnie przeniesiony do kościoła w opactwie benedyktyńskim (fot. 13) w Montevergine (Avellino); po zakończeniu drugiej wojny światowej, 31 października 1946 roku relikwia wraca na swoje miejsce w Turynie[30].

Fot. 13: Opactwo benedyktynów w Montevergine

1969: Od 16 do 19 czerwca w kaplicy Krzyża Świętego pałacu królewskiego w Turynie ma miejsce prywatne wystawienie Całunu, podczas którego powołana przez kardynała Michele Pellegrina komisja ekspertów dokonuje oceny stanu relikwii oraz ustala przyszłe sposoby postępowania z płótnem i możliwe do zastosowania metody badawcze. Przy tej okazji Giovanni Battista Judica Cordiglia wykonuje pierwsze barwne fotografie Całunu.

1973: 23 listopada ma miejsce pierwsze wystawienie Całunu z udziałem ekip telewizyjnych. 24 listopada z Całunu zostają pobrane w celach badawczych dwa wycinki tkaniny oraz 17 włókien, w tym fragmenty miejsc „zaplamionych krwią". Znany zuryski kryminolog, doktor Max Frei, pobiera za pomocą folii samoprzylepnych dwadzieścia próbek pyłków z dwunastu różnych miejsc płótna[31].

---

[30] M. Cappi, *La Sindone: dalla A alla Z*, ss. 289-291.

[31] P. Baima Bollone, *Sindone e scienza*, ss. 15-21, 27-30.

1978: Na zakończenie międzynarodowego kongresu syndonologicznego (7-8 października) komisja ekspertów wykonuje serię badań Całunu: fotografie mikroskopowe, fotografie w podczerwieni i ultrafiolecie, fotografie rentgenowskie, spektroskopię, analizę składu chemicznego i termografię; pobrano również kolejne próbki pyłków (w sumie czterdzieści osiem folii). To wszechstronne badanie przyniosło następujące wyniki:

- Krew na Całunie to krew ludzka; pod plamami krwi nie ma odbicia ciała, zaś wizerunek – w odróżnieniu od śladów krwi – pozbawiony jest konturów, w związku z czym jest widoczny dopiero z odległości około 2 metrów.
- Odbicie ciała na celulozowej powierzchni musiało powstać w wyniku naturalnego procesu; wykonanie wizerunku przez człowieka jest wykluczone.
- W wyniku badań fotografii Całunu za pomocą opracowanego na potrzeby badań kosmicznych analizatora obrazu uzyskano na ekranie plastyczne odwzorowanie ciała (fot. 14), co oznacza, że stopień zażółcenia włókien tkaniny zależy od ich odległości względem ciała[32]. Ani fotografia, ani malowidło nie mają tej właściwości.

Fot. 14: Trójwymiarowość

[32] N. Balossino, *Computer Processing of the Body Image* (2000), ss. 111-124; G. Tamburelli, *Ricostruito al computer il volto della Sindone* (1985), ss. 47-65.

- Analiza zebranych próbek pyłków roślin (przede wszystkim kwiatów) o rozmiarach od 0,0025 do 0,25 milimetra wykazała, że pochodzą one od pięćdziesięciu dziewięciu gatunków roślin, z których pięćdziesiąt osiem udało się zidentyfikować. Tylko siedemnaście gatunków występuje w Europie Zachodniej lub Południowej. Czterdzieści cztery gatunki odnaleziono w Jerozolimie, gdzie występowały już przed dwoma tysiącami lat[33].
- Transpozycja obrazu w wizerunek trójwymiarowy wykazała istnienie na oczach zagadkowych zgrubień. Ich pochodzenie udało się wyjaśnić dopiero, gdy chicagowski jezuita Francis L. Filas odkrył na wykonanej przez Giuseppe Enriego fotografii rysunek i kilka greckich liter, które zidentyfikowano jako odbicie monety z czasów cesarza Tyberiusza (fot. 15-16)[34].

Fot. 15: Ślad monety (w zaznaczonym miejscu)

Fot. 16: Fotomontaż autorstwa Francisa L. Filasa. Moneta Piłata, na której widoczne są litery: UCAI. Obok monety objaśniający szkic Filasa

[33] W. Bulst – H. Pfeiffer, *Das Turiner Grabtuch und das Christusbild*, t. 1, ss. 51-60.

[34] F. L. Filas, *The dating of the Shroud of Turin from coins of Pontius Pilate* (1980); P. Baima Bollone, *Sindone e scienza*, ss. 207-223.

1983: Humbert II Sabaudzki zapisuje Całun w testamencie Janowi Pawłowi II, który powierza relikwię pieczy arcybiskupa Turynu. Spotkanie Humberta II z papieżem miało miejsce już w 1982 roku w Lizbonie (fot. 17).

Fot. 17: Spotkanie Jana Pawła II z Humbertem II Sabaudzkim

1988: 21 kwietnia z Całunu zostaje pobrana próbka płótna o rozmiarach 8,1 x 1,6 centymetra, przeznaczona do tak zwanego „testu karbonowego". Wynik badania metodą C-14 każe datować tkaninę na okres pomiędzy rokiem 1260 a 1390. Rezultat badania wywołuje głośny oddźwięk na całym świecie. Po pewnym czasie sprawa jednakże cichnie, zwłaszcza gdy okazuje się, że „test karbonowy" nie nadaje się do określania wieku zanie-

czyszczonych tkanin, a wyniki innych badań skłaniają do określenia daty powstania płótna na czasy Jezusa[35].
1993: Z powodu prowadzonych prac konserwatorskich Całun zostaje umieszczony za głównym ołtarzem katedry turyńskiej.
1997: W nocy z 11 na 12 kwietnia w kaplicy Całunu wybucha pożar. Na szczęście relikwia znajduje się w tym momencie wciąż poza kaplicą, za głównym ołtarzem katedry, dzięki czemu strażakom udaje się dotrzeć do relikwiarza. Jeden ze strażaków tak długo uderza w pancerną szybę, aż ta pęka, po czym zabiera Całun, który nie doznaje uszczerbku. 25 czerwca ma miejsce kolejne prywatne wystawienie; podczas niego Giancarlo Durante wykonuje nowe fotografie relikwii.

Zostaje zrobiony nowy relikwiarz z kuloodporną szybą i regulowaną wewnątrz temperaturą, wypełniony obojętnym chemicznie gazem i zabezpieczający Całun przed szkodliwym działaniem światła.
1998: Z okazji setnej rocznicy wykonania przez Secondo Pię pierwszych fotografii (25 i 28 maja 1898), od 18 kwietnia do 14 czerwca odbywa się publiczne wystawienie relikwiarza z Całunem.
2000: Z okazji Roku Jubileuszowego, od 26 sierpnia do 22 października ma miejsce kolejne wystawienie Całunu. Od 2 do 4 listopada tkanina zostaje poddana skanowaniu; wykonywane są również czarno-białe i kolorowe

[35] P. Baima Bollone, *Sindone e scienza*, ss. 207-225; R. Laussermayer, *Meta-Physik der Radiokarbon-Datierung des Turiner Grabtuches* (2004⁴).

fotografie relikwii. 22 grudnia Całun zostaje przeniesiony do kolejnego, jeszcze nowszego relikwiarza.

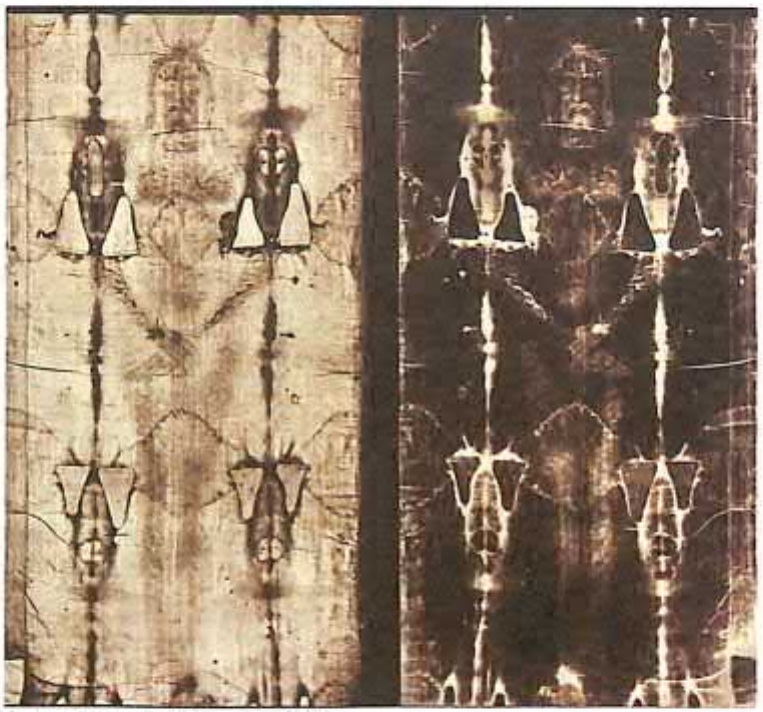
2002: 25 i 26 kwietnia odbywa się w Paryżu IV Międzynarodowe Sympozjum Naukowe na temat Całunu Turyńskiego, na którym wygłaszam referat poświęcony zgodności Oblicza z Całunu z wizerunkiem z „Weroniki".

Pomiędzy 20 czerwca a 23 lipca 2002 roku Całun zostaje poddany daleko idącym pracom renowacyjnym: zostają usunięte łatki, przyszyte przez klaryski w 1534 roku, oraz brzegi nadpalonych miejsc, zostają zeskanowane obie strony płótna, zostaje sporządzona obszerna dokumentacja fotograficzna. Wreszcie – do rewersu zostaje przyszyte nowe płótno lniane. Zabieg ten wywołuje zdumienie wielu ekspertów, którym wydaje się on niepotrzebny.

2. WIZERUNEK CIAŁA

Wizerunek na Całunie Turyńskim przedstawia dorosłego mężczyznę o wzroście około 1,80 metra. Na płótnie znajduje się odbicie frontu i pleców mężczyzny (fot. 18). Jak już wspomniano, nośnikiem wizerunku jest chemicznie zmodyfikowana celuloza, przy czym zmianie uległa jedynie powierzchnia włókien. Żółtawego zabarwienia tkaniny brak w miejscach, gdzie powierzchnię pokrywają inne włókna lub ślady krwi. Analiza obrazu ukazała wyraźne, trójwymiarowe odbicie ciała. Ta niezwykła właściwość oraz ślady położonych na oczach zmarłego

monet z czasów Jezusa pozwalają sądzić, że obraz powstał wskutek promieniowania o natężeniu 10^{16} elektronów na centymetr kwadratowy, wychodzącego wertykalnie z powierzchni ciała i rozchodzącego się równolegle, a ostatecznie zabsorbowanego przez powietrze[36].



Fot. 18: Oryginał i negatyw Całunu

Na odwrotnej stronie płótna nie ma śladu odbicia ciała. Widać jedynie krew oraz lekko zabarwione ślady osocza. Giulio Fanti, profesor miernictwa mechanicznego

[36] E. Lindner, *On the origin of the body image in the Turin Shroud* (2002), wykład.

i termicznego na uniwersytecie w Padwie, oraz jego kolega Roberto Maggiolo twierdzą jednakże, iż również na odwrotnej stronie płótna widać bardzo słabe odbicie twarzy (fot. 19), którego kształt, wielkość i umiejscowienie dokładnie odpowiadają odbiciu z awersu Całunu[37]. W toku elektronicznej obróbki fotografii miały się rzekomo ukazać twarz oraz dłonie ukrzyżowanego człowieka, podczas gdy reszta ciała pozostała niewidoczna. Proporcje Oblicza z rewersu doskonale pasują również do wykonanego przeze mnie szkicu orientacyjnego awersu Całunu oraz „Weroniki", nawet jeśli występują pewne różnice w układzie plam krwi (fot. 20). Ponadto należy zauważyć, że odbicie z rewersu jest lustrzanym odbiciem wizerunku z awersu, co sprawia, że Całun przypomina negatyw fotograficzny.

Fot. 19: Oblicze (rewers)

Fot. 20: Oblicze (awers)

[37] G. Fanti – R. Maggiolo, *The double superficiality of the frontal image of the Turin Shroud* (2004), ss. 491-503.

a) Próby wykonania kopii wizerunku

Wszystkie próby wykonania dokładnej kopii wizerunku z Całunu – ze wszystkimi jego niezwykłymi cechami – należy uznać za nieudane. Mimo wielu eksperymentów nie udało się uzyskać wszystkich właściwości, jakimi charakteryzuje się odbity na Całunie wizerunek.

W odniesieniu do samych tylko śladów krwi należy wskazać następujące właściwości:

- Jest to zakrzepła krew grupy AB, pokrywająca skórę biczowanej osoby.
- Na obrzeżach spowodowanych przez uderzenia bicza ran ciętych i tłuczonych występują ślady osocza.
- Człowiek, którego okrywał Całun, był martwy, o czym świadczy fakt, że z rany w boku wypłynęły oddzielnie krew i osocze.
- Pod wpływem fibrynolizy krew, która tworzyła skrzepy na ranach zmarłego, spłynęła na len; zjawisko to ustało po kilku godzinach.
- Osiadająca na płótnie krew powstrzymała w tych miejscach proces powstawania odbicia ciała.
- W niektórych miejscach krew była wystawiona na działanie silnego źródła ciepła (ognia)[38].

Analizy komputerowe odbicia ciała wykazały ponadto, że zostały na nim w stu procentach utrwalone wszystkie cechy anatomiczne twarzy, co w przypadku szkicu byłoby niemożliwe. Najważniejszym dowodem autentycz-

[38] C. Brillante – G. Fanti – E. Marinelli, *Caratteristiche delle macchie di sangue da considerare in una ricostruzione della Sindone di Torino in laboratorio* (2002), wykład.

ności Całunu jest wszakże fakt, że odbicie jest fotografią – a dokładniej: negatywem fotograficznym – co wyszło na jaw dopiero po wykonaniu przez Secondo Pię pierwszych zdjęć płótna.

b) Analizy komputerowe

Jak już wspomniano, od czasu gdy wykonano pierwsze fotografie Całunu (Secondo Pia[39] w 1898 i Giuseppe Enrie[40] w 1931 roku), zainteresowanie relikwią wyraźnie wzrosło, skłaniając liczną grupę naukowców do podjęcia intensywnych badań. Po zakończeniu prac przez powołaną na polecenie kardynała Michele Pellegrina komisję ekspertów (1969), dwaj amerykańscy technicy – kapitan John P. Jackson i kapitan Eric J. Jumper, naukowcy z *Jet Propulsion Laboratory* w Pasadenie

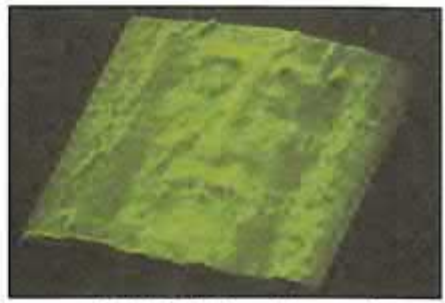
Fot. 21: Trójwymiarowy wizerunek ciała z Całunu

[39] G. Pia, *La prima fotografia della SS. Sindone* (1961), ss. 33-58.

[40] G. Enrie, *La fotografia della S. Sindone* (1931); tenże, *La Santa Sindone rivelata dalla fotografia* (1933).

– zbadali Całun za pomocą komputerów używanych przez NASA do analizy zdjęć przysyłanych przez sondę „Viking". W toku tych prac uzyskano na ekranie komputera trójwymiarowy obraz odbicia ciała na Całunie (fot. 21)[41].

W 1978 roku w turyńskim *Centro Studi e Laboratori Telecomunicazioni* grupa ekspertów pod kierownictwem profesorów Giovanniego Tamburellego oraz Nello Balossina uzyskała te same, tyle że lepszej jakości trójwymiarowe fotografie relikwii. Wyniki te profesor Tamburelli uznał za niezbity dowód, iż Całun nie jest malowidłem (fot. 22), ponieważ badania porównawcze przeprowadzone na zwykłych fotografiach nie wykazały cech trójwymiarowości (fot. 23-24)[42].



Fot. 22: Trójwymiarowy obraz na ekranie komputera

[41] J. P. Jackson – E. J. Jumper – W. R. Ercoline, *Correlation of Image Intensity on the Turin Shroud with de 3-D Structure of a Human Body Shape* (1984), ss. 22-44; J. P. Jackson, *Is the Image on the Shroud Due to a Process Heretofore Unknown to Modern Science?* (1990), ss. 3-29.

[42] G. Tamburelli, *Ricostruito al computer il volto della Sindone*, ss. 47-65; N. Balossino, *La ricerca informatica sull'immagine della Sindone* (1996), ss. 1-11; tenże, *Computer Processing of the Body Image*.

Fot. 23: Zwykła fotografia

Fot. 24: Trójwymiarowy obraz generowany komputerowo

c) Wizerunek twarzy

W procesie elektronicznej filtracji obrazu usunięto zakłócenia tła oraz wyostrzono kontrasty, co umożliwiło ocenę szczegółów, której nie można było dokonać w oparciu o obrazy dwuwymiarowe, ponieważ detale te były na nich albo niewidoczne, albo rozmyte[43]. Trójwymiarowy obraz z Całunu (fot. 25) ukazał się na ekranie komputera w kolorze zielonym. Wyostrzenie kontrastów pozwoliło odkryć na twarzy zmarłego następujące ślady krwi i ran:

Fot. 25

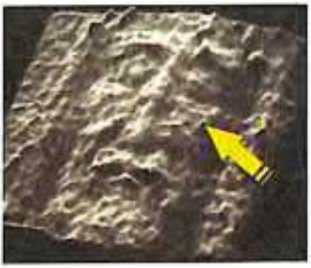
[43] M. Cappi, *La Sindone: dalla A alla Z*, ss. 368-371.

Ślady krwi, złamanie nosa i otarcia

Fot. 26: Krople krwi na czole

Fot. 27: Wyraźne ślady krwi na włosach

Fot. 28: Złamanie nosa i opuchlizna na lewym policzku



Fot. 29: Otarcia na lewej kości policzkowej

Fot. 30: Strużka z lewej strony czoła

Fot. 31: która spływa ku lewej powiece, tworząc w tym miejscu skrzep.

Fot. 32: a następnie spływa po policzku, tworząc kolejny skrzep na górnej wardze. Tu strużka rozdziela się na dwie mniejsze, spływające po dolnej wardze

Fot. 33: aż do brody

Fot. 34: Na lewej powiece znajdują się dwa skrzepy krwi

Fot. 35: Pod nosem i na wardze znajduje się skrzep, który gdy stał się zbyt duży,

Fot. 36: utworzył krople, wyraźnie widoczne z prawej strony ust

Fot. 37: Dwie kolejne strużki wypływają z nosa

Fot. 38: Kropla krwi na środku górnej wargi

Fot. 39: i odpowiadający jej skrzep sprawiają, że dolna warga jest nieco szpiczasta

Fot. 40: Również broda i włosy są przesiąknięte krwią

Wymienione ślady krwi tworzą według Tamburellego najbardziej wstrząsającą część wizerunku z Całunu. Najlepiej widać to na zdjęciach, na których zaznaczona na czerwono krew pokrywa niemal całą twarz zmarłego (fot. 41-42).

Fot. 41

Fot. 42

Jeśli chodzi o Oblicze zmarłego, Tamburelli dokonał filtracji strukturalnej obrazu (fot. 43-44), która pozwoliła mu uzyskać plastyczne odwzorowanie twarzy. Wrażenie zostało dodatkowo wzmocnione przez zmianę perspektywy (fot. 45).

Fot. 43

Fot. 44

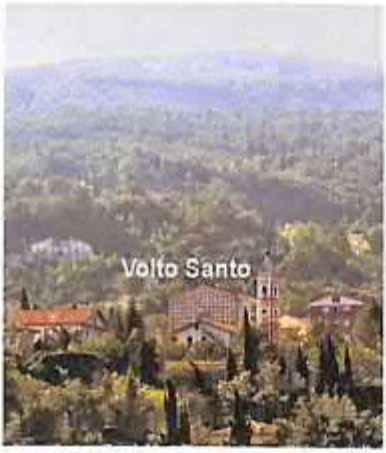
Fot. 45

Wykonane przez profesora Tamburellego, który zmarł w 1990 roku, szczegółowe analizy stanowią solidną podstawę do podjęcia próby porównania Oblicza z Całunu Turyńskiego z *Volto Santo* z Manoppello, czyli „Weroniką".

II. „Weronika"

Przedstawione powyżej argumenty świadczące o autentyczności Całunu Turyńskiego nabierają szczególnej wagi w kontekście wyników badań nad historią i właściwościami *Volto Santo*, czyli „Świętego Oblicza" przechowywanego w kościele kapucynów w Manoppello koło Pescary (fot. 46-47). Opisana w dalszej części

Fot. 46: Manoppello



Fot. 47: Kościół kapucynów w Manoppello: Świątynia *Volto Santo*

naszych rozważań zgodność utrwalonych na obu relikwiach wizerunków twarzy – odzwierciedlonej również na przedstawieniach Chrystusa na ścianach katakumb

oraz w późniejszej ikonografii chrześcijańskiej – staje się najlepszym dowodem ich autentyczności.

1. DZIEJE „WERONIKI"

O ile prezentacja dziejów Całunu Turyńskiego odnosi się w pierwszym rzędzie do miejsc, w których najprawdopodobniej relikwia była przechowywana, o tyle dla dziejów Chusty z Manoppello – uprzedzając nieco fakty, nazywamy ją „Weroniką" – najważniejsze są starożytne teksty chrześcijańskie, w których znajdują się wzmianki na temat Oblicza Chrystusa. Należy przy tej okazji zauważyć, że obrazy zasadniczo spotykały się ze sprzeciwem ze strony pierwotnego Kościoła, oficjalne uznanie uzyskując na Wschodzie dopiero w 843 roku, po zakończeniu „sporu o obrazy"[44]. Jeśli chodzi o chrześcijaństwo zachodnie, wydaje się, że rozwój sztuki malarskiej dokonał się przede wszystkim w oparciu o rzymskie malarstwo nagrobkowe, przy czym chrześcijańskie cmentarze oraz katakumby powstały nie wcześniej niż pod koniec II wieku[45]. Fakt ten ma szczególne znaczenie dla rozumienia wczesnych wizerunków Chrystusa.

Nic zatem dziwnego, że również relacje chrześcijańskich pisarzy na temat prawdziwego wizerunku Chrystusa pojawiły się stosunkowo późno, kiedy istnienie tego rodzaju obrazów było już powszechnie

[44] *Theologische Realenenzyklopädie*, t. 6 (1980), s. 528n.

[45] V. Fiocchi Nicolai – F. Bisconti – D. Mazzoleni, *Roms christliche Katakomben* (1998), s 13.

znane. Świadczy o tym na przykład list Euzebiusza z Cezarei, „ojca kościelnego dziejopisarstwa", a zarazem jednego ze zdecydowanych przeciwników kultu obrazów, do cesarzowej Konstancji, wdowy po współcesarzu Konstantyna I Wielkiego, Licyniuszu[46]. Konstancja poprosiła mianowicie Euzebiusza o przysłanie jej prawdziwego wizerunku Chrystusa, na co biskup Cezarei odpisał, że według niego kult obrazów oznacza powrót do bałwochwalstwa, zakazanego już przez Prawo Starego Przymierza (Wj 20, 4; Pwt 5, 8). Wprawdzie Syn Boży stał się człowiekiem – pisał Euzebiusz – lecz po Zmartwychwstaniu nie można Go już malować „martwymi farbami"; ponadto wiązałaby się z tym poważna groźba popadnięcia w pogański zabobon. Mimo to świadom swej historycznej odpowiedzialności Euzebiusz napisał też, że oblicze ucznia Jezusowego, który po Zmartwychwstaniu i wniebowstąpieniu Mistrza przybył do króla Edessy Abgara, w chwili spotkania miało się napełnić cudownym blaskiem. W innym miejscu dziejopisarz wspomina o pochodzącym rzekomo z edeskiego archiwum liście do króla Abgara[47].

Ów „list Abgara", wspomniany po raz pierwszy właśnie przez Euzebiusza, odnosi się do legendy mówiącej o korespondencji pomiędzy królem Edessy (Osrhoene) Abgarem V Ukamą (4-7 przed Chr. – 13-50 po Chr.) a Jezusem oraz o powstaniu Kościoła w Edessie[48]. Kiedy

---

[46] Euzebiusz z Cezarei, *Epistula ad Constantiam* (2002).

[47] Euzebiusz z Cezarei, *Historia Kościelna*, I, 13; II, 1, 6-8.

[48] *La leyenda del rey Abgar y Jesús* (1995); E. von Dobschütz, *Christusbilder* (1899), s. 102n.

król Abgar V zachorował – głosi podanie – postanowił wysłać do Jezusa swego sługę Ananiasza z prośbą, by go uzdrowił. Jezus odpowiedział przez tegoż posłańca:

> „Błogosławieni, którzy we mnie uwierzyli, chociaż mnie nie widzieli. Zaprawdę napisano o mnie, że ci, którzy mnie widzieli, nie wierzą we mnie, ci zaś, którzy nie widzieli, wierzą i mają życie. Względem tego, co mi napisałeś, to znaczy, bym przyszedł do Ciebie, konieczne jest, bym dokonał wszystkiego, po co zostałem posłany, i bym wstąpił do Tego, który mnie posłał. Kiedy zostanę wywyższony, poślę do Ciebie jednego z mych uczniów, by Cię uzdrowił z choroby i darował nowe życie Tobie i tym, którzy są z Tobą"[49].

List jest niewątpliwie wyrazem podjętej pod koniec III wieku próby stworzenia tradycji mającej legitymizować syryjskie chrześcijaństwo w Edessie, lecz warto zauważyć, że również Egeria (Aetheria) – autorka najstarszej napisanej przez kobietę, odkrytej dopiero w 1884 roku, relacji z pielgrzymki (*Itinerarium Egeriae*) – opisując swoją podróż do Ziemi Świętej (381-384), wspomina o przechowywanym w Edessie liście Jezusa, którego kopii używano jako talizmanów. Fakt ten wskazuje, jak wielką czcią otaczano ów list, oraz dowodzi, że dokument ten był od dawna znany mieszkańcom Edessy[50].

Jako inne dokumenty mówiące o prawdziwym wizerunku Chrystusa należy wymienić takie dzieła jak

---

[49] W. Bulst – H. Pfeiffer, *Das Turiner Grabtuch und das Christusbild*, t. 2, s. 137: wymiana listów pomiędzy Abgarem a Chrystusem. Wszystkie cytowane teksty źródłowe zostały przełożone w oparciu o tekst niemiecki (przyp. tł.).

[50] W. Cramer, „Abgar", w: *Lexikon für Theologie und Kirche*, t. 1 (1993³); *Die Pilgerreise der Aetheria* (1958).

Doctrina Addai czy *Dzieje Judy Tadeusza*. W obu tych legendach występuje niejaki Hannan (zapewne inna wersja imienia wspomnianego Ananiasza) – malarz, mający przekazać Jezusowi list Abgara, w którym król prosi Pana, by ten przyszedł do niego i uzdrowił go z ciężkiej choroby. Posłaniec i malarz w jednej osobie otrzymał ponadto polecenie namalowania portretu Jezusa, który miał przynieść wraz z odpowiedzią Nauczyciela.

Pochodząca mniej więcej z roku 400, spisana po syryjsku *Doctrina Addai* opowiada o malarzu Hannanie, który za pomocą najlepszych farb namalował w Jerozolimie portret Jezusa. Następnie portret został przekazany królowi Abgarowi wraz listem, w którym zawarta była gwarancja opieki dla Edessy. Król z ogromną radością przyjął obraz i umieścił go w swoim pałacu, otaczając wielką czcią:

> „Ujrzawszy, że Jezus mówi do niego, archiwista Hannan, który był malarzem królewskim, wykonał za pomocą najlepszych farb portret Jezusa, który zaniósł Abgarowi, swemu królowi i mistrzowi. Kiedy zaś król Abgar ujrzał portret, przyjął go z wielką radością i umieścił na zaszczytnym miejscu w jednym ze swoich pałaców"[51].

Według spisanych pomiędzy 609 a 726 rokiem *Dziejów Judy Tadeusza*[52] niejaki Ananiasz zabrał się do malowania portretu Jezusa, lecz nie był w stanie w pełni odwzorować

---

[51] E. von Dobschütz, *Christusbilder*, s. 13; przekład własny z języka niemieckiego wg W. Bulst – H. Pfeiffer, *Das Turiner Grabtuch und das Christusbild*, t. 2, s. 112.

[52] *Acta apostolorum apocrypha* (1959), s. 274.

Jego postaci. Kiedy Jezus spostrzegł daremne wysiłki malarza, zażądał, by podano Mu wodę, w której obmył twarz. Następnie podano Mu „złożone na czworo płótno" (*rakos tetradiplon*), którym osuszył twarz, wskutek czego na płótnie (*sindon*) pozostał cudowny wizerunek Jego Oblicza. To właśnie płótno Jezus przekazał Ananiaszowi:

> „Kiedy Ananiasz przybył i wręczył list, przyjrzał się dokładnie Chrystusowi, lecz nie mógł uchwycić Jego [postaci]. Ten wszakże, znając ludzkie serca, wiedział o tym i zażądał [wody do] mycia. Podano Mu też złożone na czworo (*tetradiplon*) płótno. Kiedy się zatem umył, osuszył swą twarz. Wtedy wizerunek odbił się na płótnie (*sindon*), a Jezus podał je Ananiaszowi..."[53].

Wszystkie te legendarne relacje nie pozwalają wprawdzie na poznanie szczegółów dotyczących obrazu, ale niezbicie potwierdzają istnienie utrwalonego na płótnie wizerunku Chrystusa, który przechowywano w Edessie.

Inna legenda mówi, że jeden z następców Abgara chciał zniszczyć płótno, w związku z czym miejscowy biskup postanowił ukryć obraz w niszy w miejskich murach. Płótno odnaleziono czterysta lat później, podczas oblężenia miasta przez Persów (544)[54], a wydarzenie to w istotny sposób przyczyniło się do zwycięstwa nad oblegającymi Edessę wojskami, ponieważ w chwili, gdy oblężeni ukazali obraz na blankach miejskich murów,

---

[53] E. von Dobschütz, *Christusbilder*, ss. 121n, 182; przekład własny z języka niemieckiego wg W. Bulst – H. Pfeiffer, *Das Turiner Grabtuch und das Christusbild*, t. 2, s. 112.

[54] M. von Oppenheim, *Höhleninschrift von Edessa mit dem Briefe Jesu an Abgar* (1914).

Persowie uciekli, zostawiając za sobą płonące machiny oblężnicze.

Święte obrazy i znaki, w których upatrywano gwarancji Bożej opieki, miały w tamtych czasach szczególne znaczenie. Zabierano je między innymi – jak niegdyś Arkę Przymierza – na kampanie wojenne. Na przykład Konstantyn używał jako świętego znaku sławnego *labarum*[55], zaś cesarze Maurycjusz (582-602) i Herakliusz (610-641) zabierali na wyprawy wojenne obraz Chrystusa z Kamulii[56].

Jako najważniejsze źródło historyczne potwierdzające istnienie obrazu wymienia się dzieło Ewagriusza Scholastyka (ok. 536-600), spisane około roku 594. Mowa w nim o „stworzonym przez Boga obrazie, którego nie uczyniła ludzka ręka, a który został posłany przez Jezusa Abgarowi, pragnącemu Go ujrzeć", zaś w roku 544 odegrał decydującą rolę podczas obrony Edessy przed Persami[57].

a) Kamulia

Od tej pory po całym cesarstwie bizantyjskim rozszerzała się wieść o płótnie zwanym „Mandylion". Równocześnie pojawiły się informacje o „Całunie z Kamulii" czy też – jak podają inne źródła – Kamuliany, miasteczka w Kapadocji

---

[55] Sztandar z umieszczonym na nim znakiem krzyża (przyp. tł.).

[56] E. von Dobschütz, *Christusbilder*, s. 50nn; W. Bulst – H. Pfeiffer, *Das Turiner Grabtuch und das Christusbild*, t. 1, s. 117.

[57] Ewagriusz Scholastyk, *The ecclesiastical history of Evagrius Scholasticus* (2000); W. Bulst – H. Pfeiffer, *Das Turiner Grabtuch und das Christusbild*, t. 2, s. 33.

w pobliżu dzisiejszego miasta Kayseri, które od 553 roku zwano Justinianopolis Camulianorum, a stąd również Kamulianą. To położone niedaleko Edessy miasteczko, dziś już nie istniejące, stało się znane ze względu na płótno z obrazem Chrystusa, które w 574 roku przeniesiono stamtąd w uroczystej procesji przez Azję Mniejszą do Konstantynopola (tabl. 2). Całun miał być przechowywany w klasztorze mniszek, które osiedliły się w Kamulii, uciekając przed Persami z Melitene. Był to pierwszy obraz o charakterze religijnym, którego udziałem stał się – dotąd

Tabl. 2: Droga „Weroniki" z Jerozolimy do Manoppello (obok nazw odpowiednie daty)

zarezerwowany dla wizerunków cesarzy i możnowładców – publiczny kult w formie procesji i uroczystości.

Całun z Kamulii jest ponadto pierwszym obrazem, w odniesieniu do którego użyto tytułu *acheiropoie-*

tos, „nie namalowany ludzką ręką" – co więcej, tytuł ów identyfikowano właśnie z tym obrazem. Stąd wizerunek często określany był jako *Eikon acheiropoietos*[58]. Nic dziwnego, że wokół obrazu z Kamulii powstał cały szereg legend, z których dwie przetrwały do naszych czasów.

Pierwsza, zapewne starsza z nich[59], która zachowała się jedynie w syryjskim przekładzie, bez pierwszej części, musiała powstać pomiędzy rokiem 560 a 574. Pierwsza data wynika z samego dokumentu, druga zaś to rok przeniesienia obrazu przez Justyna II do Konstantynopola, o którym to wydarzeniu legenda nie wspomina. Podanie opowiada o pogance imieniem Hypatia, którą jakiś mąż Boży zachęcał do przyjęcia wiary chrześcijańskiej. Kobieta zapytała jednak: „Jak mam czcić Tego, który jest niewidzialny i którego nie znam?". Na pytanie to otrzymała odpowiedź, kiedy pewnego dnia znalazła w źródle obraz Pana „namalowany wodą na lnianym płótnie". Hypatia wydobyła płótno z wody

> „a kiedy je wydobyła i zobaczyła, że jest suche, zdumiała się i okryła je płaszczem, który nosiła, oddając mu cześć... A wtedy również na płaszczu pozostało [odbicie] postaci, które wydobyła z wody, ze wszystkimi [szczegółami]".

Dalej legenda mówi:

> „Pierwszy obraz przybył do Cezarei, kiedy upłynął pewien czas od męki Pana, drugi zaś przechowywano w wiosce

[58] W. Bulst – H. Pfeiffer, *Das Turiner Grabtuch und das Christusbild*, t. 2, s. 23.

[59] E. von Dobschütz, *Christusbilder*, ss. 4**-7**.

Kamulia, a Hypatia, która została chrześcijanką, zbudowała dla niego świątynię"[60].

Tekst wspomina o jeszcze jednej kobiecie – nie wymieniając jej imienia – która przyniosła piękną kopię obrazu z Kamulii do swej wioski o nazwie Diobulion, gdzie również wybudowała świątynię. Obraz, na podstawie którego wykonano kopię, zwano w owej krainie *acheiropoietos*.

Druga legenda, mówiąca o tym, „co się wydarzyło w Betlejem Kamuliańczyków", przypisywana Grzegorzowi z Nyssy, wiąże powstanie obrazu z poganką o imieniu Bassa lub Aquilina, żyjącą w czasach prześladowań za panowania Dioklecjana (284-305), która również chciała zostać chrześcijanką. Z obawy przed swym pogańskim mężem Kamulosem, *toparchą* – czyli namiestnikiem – Kamulii, Aquilina zwróciła się do samego Chrystusa, a On polecił jej w modlitwie, by położyła na stole białe płótno, a obok postawiła przezroczyste, nie używane naczynie z wodą. Potem Pan ukazał się jej w nocy, zwilżył dłońmi swoje oblicze i osuszył je czystym płótnem

„i natychmiast pojawił się na nim wizerunek bosko-ludzkiej postaci, najprawdziwsze odbicie, które do dziś ukazywane jest wszystkim"[61].

Aquilina ukryła ten „święty odcisk" w swoim domu, przed śmiercią zaś opisała całą historię i zamurowała

[60] Tamże, ss. 4**-5**.

[61] W. Bulst – H. Pfeiffer, *Das Turiner Grabtuch und das Christusbild*, t. 2, s. 25.

dokument wraz z obrazem. Biskup Grzegorz, który dowiedział się o kryjówce, kazał przenieść obraz do Cezarei[62].

Ojciec Pfeiffer twierdzi, że jeśli wyodrębnimy najważniejsze elementy tych dwóch legend, wówczas okaże się, że pierwsza z nich dowodzi, iż po raz pierwszy pojęcie *acheiropoietos*, „nie namalowany ludzką ręką", zastosowano w odniesieniu do obrazu około roku 560; wtedy też pierwszy raz wspomniano o niezwykłym podobieństwie wizerunków z dwóch płócien, stwierdzając, że jeden jest kopią drugiego.

Fot. 48: Pasterz czytający, *hipogeum* Aureliuszy

Z kolei druga legenda – z pewnością nie pochodząca od Grzegorza z Nyssy – mówi wyraźnie, że odbicie postaci Chrystusa na płótnie ukazywane jest wiernym. Wzmianki o dwóch cesarzach – Dioklecjanie i Teodozjuszu (379-395) – świadczą zdaniem Pfeiffera o tym, że za panowania prześladującego chrześcijan Dioklecjana obraz powstał jako wyraz opozycji Chrystusa przeciw cesarzowi, zaś za Teodozjusza został odnaleziony. Za panowania tego ostatniego obrazy zyskiwały zresztą coraz większe znaczenie w państwie rzymskim – wystarczy wspomnieć pochodzące z tego okresu portrety długowłosego Chrystusa w katakumbach (fot. 48) czy rzeźby na sarkofagach[63].

[62] E. von Dobschütz, *Christusbilder*, Beilage I B (tekst na ss. 12**-18**).

[63] W. Bulst – H. Pfeiffer, *Das Turiner Grabtuch und das Christusbild*, t. 2, ss. 24-27, 57-64.

Najważniejsza wzmianka o obrazie z Kamulii znajduje się jednak u Georgiosa Kedrenosa[64]:

„Przybył nie namalowany ludzką ręką [obraz] z Kamulii..."[65].

O tym nie namalowanym ludzką ręką obrazie wspomina również Theophylactus Simocatta[66], piszący za czasów wschodniorzymskiego cesarza Herakliusza. W jego opisie bitwy nad Arzamonem (586) czytamy, że bizantyjski wódz Philippikos zagrzewał swe oddziały do walki za pomocą cudownego obrazu,

„o którym od najdawniejszych czasów aż do dziś mówi się, że jest dziełem samego Boga, którego nie utkała ręka tkacza, ani nie zabarwiła farba malarza"[67].

Szczególną rolę *acheiropoietos* odegrał podczas kampanii perskiej cesarza Herakliusza z roku 622, o czym pisze Georgios Pisides w swym skierowanym do cesarza hymnie:

„Wziął boską postać, godną czci,
odbicie nie napisanego pisma,
którego nie spisały ręce, lecz w obrazie tym

---

[64] *Georgii Cedreni Annales* (zapis dotyczący początku 1566 r.). Georgios Kedrenos, zapewne mnich, pisał swoją kronikę aż do śmierci w 1057 roku. Jest to kompilacja starszych dokumentów i dzieł. Podstawą kroniki z lat 811--1057 jest dzieło Ioannisa Skylitzisa.

[65] Przekład z języka niemieckiego wg W. Bulst – H. Pfeiffer, *Das Turiner Grabtuch und das Christusbild*, t. 2, s. 110.

[66] Theophylactus Simocatta, *Geschichte* (1985).

[67] E. von Dobschütz, *Christusbilder*, ss. 51, 127*; przekład z języka niemieckiego wg W. Bulst – H. Pfeiffer, *Das Turiner Grabtuch und das Christusbild*, t. 2, s. 22.

Logos, który kształtuje Wszechświat, nadając mu formę,
bez pisma i formy – jak sam bez ludzkiego nasienia
spłodzony – własną uczynił sztuką...
W tym przez Boga napisanym prawizerunku pokładając
nadzieję,
rozpocząłeś boski bój.
Ufajmy, że Logos, nasz przyjaciel,
Zawsze wspomoże nas w boju o sprawiedliwość"[68].

Ten sam poeta pisze w wierszu poświęconym „nie namalowanemu ludzką ręką obrazowi Kamuliańczyków":

„Jako nie mający początku – nie jest owocem sztuki;
Jako niewypowiedziany – powstał bez użycia pędzla"[69].

b) Konstantynopol

Jak już wspomniano, w roku 574, a więc za panowania Justyna II (565-578), Chustę z wizerunkiem Chrystusa, zwaną *acheiropoietos*, przeniesiono z kapadockiej Kamulii do Konstantynopola. Tam obraz zajął miejsce *labarum*, sztandaru Konstantyna, którego po profanacji za czasów Juliana II Apostaty (ok. 361-363) nie można już było nosić na czele wojsk cesarskich. W 574 roku nowym cesarskim *palladium* uczyniono Chustę z Kamulii, na której widniało Oblicze Chrystusa. Chusta pełniła tę funkcję aż do roku 700. Tego rodzaju *palladia*, mające zapewnić zwycięstwo władcom, a dobrobyt obywatelom, nie były jednak wystawiane na widok publiczny; zwykle pozostawały w ukryciu, podczas gdy

[68] E. von Dobschütz, *Christusbilder*, ss. 53, 129*.
[69] Tamże, ss. 54, 129*.

ludowi ukazywano kopię – na przykład nad pochodzącym rzekomo z Troi rzymskim *palladium* pieczę miały sprawować westalki. Wolno było jednakże tworzyć kopie tego rodzaju obrazów[70].

O czym była już mowa, identyfikacja cesarskiego *palladium* z obrazem z Kamulii znajduje potwierdzenie w użytych przez Theophylactusa Simocattę wyrażeniach, które sugerują nadprzyrodzone pochodzenie tkaniny i wizerunku[71].

O tym, jak szeroko znany i jak wielką czcią był otaczany obraz Chrystusa, świadczy choćby fakt, że około roku 570, a zatem jeszcze przed przeniesieniem płótna z Kamulii do Konstantynopola, cesarz Justyn II podarował papieżowi Janowi III (561-574) krzyż (fot. 49-50), na którego odwrocie umieszczono medaliony z portretami cesarza i jego żony (na belce poprzecznej) oraz dwoma wizerunkami Chrystusa (na belce pionowej). Dziś krzyż znajduje się w skarbcu Bazyliki Świętego Piotra w Rzymie (eksponat nr 8).

W roku 692 Justynian II jako pierwszy władca w historii kazał wybić wizerunek Chrystusa na monecie, na której rewersie znajdował się portret cesarza (fot. 51-52). Równie imponująca jest złota moneta, tak zwany *solidus* (fot. 53), cesarza Michała III (842-867). Należy przy tym zauważyć, że w 843 roku za sprawą matki

---

[70] H. Pfeiffer, *Der Schleier von Manoppello und die Ikonographie des Christusantlitzes*, w: A. Resch, *Paranormologie und Religion* (1997), ss. 125-146, tu: s. 128; K. Dietz, *Einige Hypothesen zur Frühgeschichte des Turiner Grabtuchs* (2000), s. 351; E. von Dobschütz, *Christusbilder*, ss. 10, 19, 144.

[71] E. von Dobschütz, *Christusbilder*, s. 55.

Fot. 49-50: Krzyż Justyna II: po lewej awers, po prawej rewers (skarbiec Bazyliki Świętego Piotra)

małoletniego jeszcze cesarza, Teodory, jeden z synodów w Konstantynopolu ostatecznie zezwolił na kult obrazów. Tego, że wzorcem dla wymienionych portretów Chry-

Fot. 51-52: *Solidus* Justyniana II: po lewej awers z wizerunkiem Chrystusa, po prawej rewers z portretem cesarza (Muzeum w St. Gallen)

stusa był wizerunek z Chusty z Manoppello, czyli „Weroniki", dowodzi chociażby kosmyk włosów na środku czoła (por. medalion Chrystusa na krzyżu Justyna oraz na monecie) oraz fakt, iż z Oblicza utrwalonego na Całunie Turyńskim nie da się uzyskać tak dokładnych danych, a tym samym wykonać tak szczegółowego portretu, w każdym razie nie było to możliwe przed 1898 rokiem, kiedy znano jedynie negatyw wizerunku. Specyficzne cechy Chusty z Manoppello – o czym jeszcze będzie mowa – dostarczają w tym miejscu jednoznacznych przesłanek.

Fot. 53: *Solidus* cesarza Michała III

c) Rzym

Pomiędzy rokiem 695 a 705, to znaczy pomiędzy pierwszym a drugim panowaniem Justyniana II (10 lipca 685 – koniec 695 oraz lato 705 – 4 listopada 711), obraz z Kamulii zniknął ze stolicy cesarstwa. W tym okresie sytuacja cesarstwa bizantyjskiego była tak niepewna, że patriarcha Konstantynopola Kallinik I (693-705) postanowił ratować cenną relikwię, przekazując ją w darze papieżowi Janowi VII (705-707), pochodzącemu z zadomowionej na dworze bizantyjskim greckiej rodziny arystokratycznej. Według późniejszych relacji relikwia przebyła drogę do Rzymu w cudowny sposób. Tak czy inaczej około 705 roku Chusta z autentycznym wizerun-

kiem Chrystusa została jako „Weronika" umieszczona w kaplicy zbudowanej przez papieża Jana VII[72].

Nazwa i imię „Weronika" powstały z połączenia greckiego słowa *eikon* (obraz) oraz łacińskiego przymiotnika *vera* (prawdziwy); stąd „Weronika" to „prawdziwy obraz". W pochodzącym z czasów pontyfikatu Aleksandra III (1159-1181) *Descriptio* Bazyliki Świętego Piotra autorstwa Petrusa Malliusa czytamy, że przed poświęconym Maryi oratorium Jana VII znajduje się „również Chusta Chrystusa, zwana «Weroniką»" (*est etiam sudarium Christi quod vocatur Veronica*)[73]. *Descriptio* opisuje również powstanie wizerunku:

> „Jak głosi ustna tradycja, Chrystus otarł płótnem swoje najświętsze Oblicze przed męką, kiedy Jego pot stał się jak krople krwi, które spływały na ziemię"[74].

W roku 1197 papież Celestyn III (1191-1198) kazał umieścić relikwię w zbudowanym zapewne na tym samym miejscu nowym *cyborium* (fot. 54). Najpóźniej w roku 1200 obraz zaczęto pokazywać publicznie[75].

---

[72] H. Pfeiffer, *Der Schleier von Manoppello und die Ikonographie des Christusantlitzes*, s. 140.

[73] Petrus Mallius, *Romani Basilicae veteris Vaticanae descriptio cum notis Pauli de Angelis* (1646); tenże, *Descriptio Basilicae Vaticanae aucta atque emendata a Romano presbitero*, w: *Codice Topografico della Città di Roma* (1946), vol. III, ss. 375-442, tu: s. 411.

[74] Petrus Mallius, *Descriptio Basilicae Vaticanae aucta atque emendata a Romano presbitero*, s. 420. Użyte w tekście łacińskie słowo *sudarium* odpowiada używanemu w grece na określenie Mandylionu rzeczownikowi *soudarion*.

[75] E. von Dobschütz, *Christusbilder*, s. 285*n; G. Wolf, *Schleier und Spiegel* (2002), s. 446n.

Fot. 54: *Cyborium* „Weroniki" z 1197 roku w Bazylice Świętego Piotra (Album Grimaldiego)

Prawdziwym promotorem wizerunku był papież Innocenty III (1198-1216). Na okres jego pontyfikatu przypada nie tylko zdobycie Bizancjum przez krzyżowców, lecz również przeniesienie siedziby papieża z Lateranu na Watykan. Po zajęciu przez krzyżowców Konstantynopola (1204) ustała groźba, że prawowici właściciele upomną się o zwrot „Weroniki" i relikwia mogła zostać umieszczona na Watykanie. W 1208 roku papież wprowadził zwyczaj dorocznej procesji z „Weroniką" z Bazyliki Świętego Piotra do założonego przez siebie szpitala *S. Spirito*[76]. Kiedy w 1287 roku syryjski mnich Raban Sauma przybył do Rzymu jako wysłannik Ilchana Arguna, wśród świętych skarbów Bazyliki Świętego Piotra pokazano mu również „Weronikę", mówiąc, że jest to obraz, który Chrystus przesłał królowi Edessy Abgarowi[77]. O „Weronice" pisze również Dante Alighieri (1265-1321) w Pieśni XXXI *Raju*, ww. 103-108:

„Jako gromadka pielgrzymów, gdy wita
Twarz wierzytelną Chrysta w Weronice

[76] Papa Innocentius III, *Innocentii III Romani Pontificis Opera omnia*, t. 1-4 (1889-1891).

[77] E. von Dobschütz, *Christusbilder*, s. 285*n; G. Wolf, *Schleier und Spiegel*, ss. 189, 240*n.

I w wizerunek, patrzenia niesyta,
Pogląda, pasąc nim chciwe źrenice:
«O Panie Jezu, o Boże prawdziwy,
Tak wyglądało Twoje święte lice?...»"[78].

Wszystkie przytoczone opisy świadczą o tym, że „Weronika" była powszechnie znana i czczona. Pokazywano ją wysoko postawionym osobistościom, a od roku 1300 – jeśli nie wcześniej – również ludowi (fot. 55). Do Rzymu przybywały tysiące pielgrzymów, pragnących oddać cześć wizerunkowi. Cała grupa malarzy wykonywała na zlecenie kupców kopie „Weroniki", sprzedawane następnie pielgrzymom na pamiątkę pobytu w Rzymie.

Fot. 55: Prezentacja „Weroniki", *Mirabilia Urbis Romae*

Na początku XVI wieku, wraz z rozpoczęciem budowy nowej Bazyliki Świętego Piotra lub w czasie *Sacco di Roma*, obraz został przeniesiony do innej, do dziś nieznanej kryjówki. 18 kwietnia 1506 roku, za pontyfikatu Juliusza II (1503-1513), położono kamień węgielny pod budowę nowej bazyliki – dokładnie w miejscu, w którym dziś znajduje się Kolumna Weroniki. Po śmierci księcia Ka-

[78] Dante Alighieri, *Boska komedia*, *Raj*, Pieśń XXXI, ww. 103-108 (przekład E. Porębowicza).

rola Burbona (6 maja 1527 roku), za czasów Klemensa VII (1523-1534), podczas tak zwanego *Sacco di Roma*, to znaczy przeprowadzonego przez pozbawione dowództwa wojska Karola V szturmu na Rzym, doszło do splądrowania miasta i brutalnych mordów na miejscowej ludności. Wówczas miała również miejsce kradzież relikwii przechowywanych w Bazylice Świętego Piotra. Klemens VII, który w pośpiechu uciekł do Orvieto, nie miał czasu zabezpieczyć relikwii. Według różnych autorów w tym zamęcie miała zniknąć także „Weronika"[79]. Jednakże inne źródła odrzucają tę hipotezę. Jeden z żołnierzy z tyrolskiego Frundsbergu pisze w swoim dziele zatytułowanym *Prawdziwa i krótka relacja* (*Die Wahrhafftige und Kurtze Berichtung*), że nie znalazłszy „Weroniki", grabieżcy zabrali inne relikwie[80]. Po powrocie do Rzymu Klemens VII zrobił wszystko, aby odzyskać utracone skarby. 26 listopada 1528 roku papież zarządził, by zwrócone Rzymowi relikwie przenieść w uroczystej procesji z kościoła *San Marco* do Bazyliki Świętego Piotra[81]. Historycy powinni wyjaśnić, czy była wśród nich również „Weronika", czy też może znikła ona już w 1506 roku, gdy kładziono kamień węgielny pod nową bazylikę, a tym samym podczas *Sacco di Roma* znajdowała się gdzie indziej. Tak czy inaczej w latach 1533, 1535, 1536, 1550, 1575, 1585 oraz 1600 „Wero-

[79] A. Chastel, *Il sacco di Roma 1527* (1983).

[80] *Die Wahrhafftige und Kurtze Berichtung*, w: A. Chastel, *Il sacco di Roma 1527*, s. 79.

[81] F. M. Torrigio, *Le sacre grotte vaticane* (1639), s. 259.

nika" była wystawiana na widok publiczny. Pytanie, co wówczas prezentowano pielgrzymom, pozostaje bez odpowiedzi, ponieważ nikt z zewnątrz nie mógł zweryfikować autentyczności wystawianego obrazu[82]. W swoim pochodzącym z 1616 roku manuskrypcie, zawierającym dokładny wykaz wszystkich przeniesionych ze starej bazyliki przedmiotów, notariusz watykańskiej bazyliki Giacomo Grimaldi pisze, że podczas *Sacco di Roma* Chusta pozostała nienaruszona[83]. 21 marca 1606 roku po raz ostatni wyniesiono „Weronikę" z archiwum, w którym miała być przechowywana w czasie prac nad wschodnią częścią bazyliki, i ukazano ludowi[84]. Od tej pory nikt już jej w Rzymie nie widział.

Fot. 56: Weneckie ramy „Weroniki" (skarbiec Bazyliki Świętego Piotra)

Pozostały po niej jedynie przechowywane w skarbcu Bazyliki Świętego Piotra puste ramy z rozbitą kryształową szybą (fot. 56). Uszkodzenie szkła każe przypuszczać, że płótno z wizerunkiem Chrystusa zostało w pośpie-

[82] S. Gaeta, *Il volto del Risorto* (2005), s. 21.

[83] G. Grimaldi, *Opusculum de Sacrosanto Veronicae Sudario Ac Lancea qua Salvatoris Nostri Jesu Christi Latus patuit. In Vaticana Basilica maxima Veneratione asservatis... 1616* (poprawione na 1618) – Biblioteca Vaticana, Archivo San Pietro, cod. H3.

[84] E. von Dobschütz, *Christusbilder*, s. 331*.

chu wyrwane z relikwiarza. Rama o wymiarach 40 x 38 x 5,1 centymetra została podarowana kapitule Bazyliki Świętego Piotra z okazji Roku Jubileuszowego 1350 przez trzech weneckich arystokratów jako wyraz ich wielkiej czci dla Chusty. Za pontyfikatu Pawła V (1605--1621) wykonano jeszcze kilka kopii Weroniki, po czym natychmiast zakazano wykonywać następne. Jak pisze ojciec Pfeiffer, dziwnym trafem w tym samym czasie, dokładnie w roku 1618, w małym miasteczku w Abruzji – Manoppello – jednemu z bogatych mieszkańców zaoferowano kupno dalece piękniejszego wizerunku Chrystusa niż przedstawiony na wspomnianych kopiach. W 1622 roku, za pontyfikatu Grzegorza XV (1621--1623), wykonano jeszcze dwie kopie watykańskiego wizerunku, a następnie Urban VIII (1623-1644) surowo zakazał kopiowania obrazu, kazał zniszczyć wszystkie wykonane w ostatnich latach kopie, a w 1640 roku polecił sporządzić *Relazione Istorica*, którą ukończono w 1646 roku. Zapewne wiedział o zniknięciu „Weroniki" i dlatego zareagował z takim zdecydowaniem[85].

Zdaniem ojca Pfeiffera wykonane na początku XVII wieku kopie „Weroniki" opierają się na przechowywanym wówczas w kościele *San Silvestro in Capite* Mandylionie[86], który od 1871 roku znajduje się w Watykanie, a dziś przechowywany jest w *Galleriola del Romanelli*, w pobliżu *Redemptoris Mater*, prywatnej kaplicy papieża (fot. 57)[87].

---

[85] W. Bulst – H. Pfeiffer, *Das Turiner Grabtuch und das Christusbild*, t. 2, s. 66n.

[86] Tamże, s. 55.

[87] *Jesus Christus gestern, heute, in Ewigkeit* (2000), s. 22.

W 2000 roku, podczas światowej wystawy w Hanowerze, obraz wystawiono w pawilonie watykańskim jako „Mandylion z Edessy" – „najstarszy wizerunek oblicza Chrystusa"[88].

Fot. 57: Mandylion z Watykanu (*San Silvestro*)

d) Manoppello

Nowy rozdział dziejów zaginionej rzymskiej „Weroniki" zaczęli pisać w ostatnich latach niemiecka trapistka siostra Blandina Paschalis Schlömer oraz jezuita Heinrich Pfeiffer.

Fot. 58: S. Blandina Paschalis Schlömer OCSO

W 1979 roku w ręce siostry Blandiny (fot. 58), która jako farmaceutka z wykształcenia oraz malarka ikon żywo interesowała się Całunem Turyńskim, wpadł numer pisma „Das Zeichen Mariens" z grudnia 1978 roku. Zamieszczono w nim artykuł Renza Allegriego i Paula O. Schenkera, zatytułowany „*Volto Santo* z Manop-

[88] Tamże, ss. 22-31.

DAS "VOLTO SANTO" VON MANOPPELLO

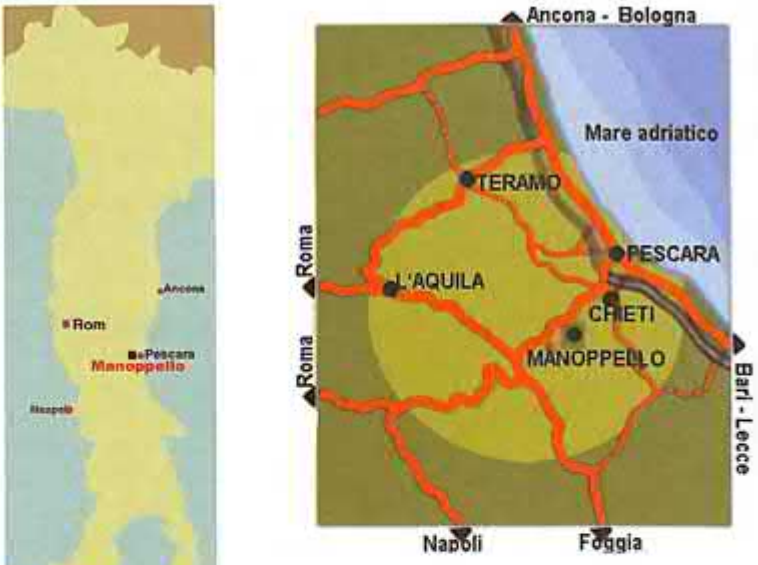
Fot. 59: Artykuł z pisma „Das Zeichen Mariens" 12 (1978), s. 7

pello" („Volto Santo von Manoppello" – fot. 59). Początkowy brak zainteresowania ustąpił miejsca fascynacji, kiedy malarka ikon dostrzegła, że na wizerunku z Manoppello występuje cały szereg podobieństw do Oblicza utrwalonego na Całunie Turyńskim, a nakładając na siebie folie z reprodukcjami obu wizerunków, zaczęła gorączkowo odkrywać coraz liczniejsze „punkty wspólne". W 1984 roku, ostatecznie przekonawszy się o zgodności obu wizerunków, siostra Blandina przesłała zgromadzone przez siebie materiały do mieszkającego w Darmstadt uznanego eksperta w dziedzinie badań nad Całunem Turyńskim, profesora Wernera Bulsta SJ. Gdy ojciec Bulst otrzymał przesyłkę, gościł właśnie u niego współbrat zakonny i bliski współpracownik, doktor Heinrich Pfeiffer SJ (fot. 60), profesor historii sztuki chrześcijańskiej na Papieskim Uniwersytecie Gregoriańskim w Rzymie: „Ojciec

Fot. 60: Prof. Heinrich Pfeiffer SJ

Bulst otworzył grubą kopertę – wspomina ojciec Pfeiffer – wyjął fotografie i szkice, po czym podał mi je, mówiąc: «To coś dla ojca» "[89].

Kiedy po powrocie do Rzymu ojciec Pfeiffer dokładniej przyjrzał się otrzymanym materiałom, zdecydował się osobiście pojechać do leżącego w pobliżu Pescary Manoppello (fot. 61-62), by na miejscu wyrobić sobie opinię na temat wizerunku. Od pierwszej chwili, gdy tylko spojrzał na Chustę, nie miał najmniejszych wątpliwości: „To zaginiona «Weronika» z Bazyliki Świętego Piotra w Rzymie!". Żeby dowieść tego na płaszczyźnie historycznej, ojciec Pfeiffer i ojciec Bulst – który *nota bene* nigdy nie odwie-



Fot. 61-62: Manoppello na mapie Włoch i Abruzji

[89] B. P. Schlömer, *Der Schleier von Manoppello und das Grabtuch von Turin* (2001²), s. 1.

dził Manoppello i nigdy nie zaakceptował twierdzeń swego zakonnego współbrata – wspólnie wydali w 1991 roku drugi tom dzieła zatytułowanego *Całun Turyński i obraz Chrystusa* (*Das Turiner Grabtuch und das Christusbild*), opatrując go podtytułem *Prawdziwy obraz Chrystusa* (*Das echte Christusbild*)[90]. W dziele tym znajduje się dogłębne opracowanie tematu z punktu widzenia historii i historii sztuki.

To właśnie dzięki tej książce poznałem ojca Pfeiffera, którego niebawem zaprosiłem na odbywający się w 1995 roku w Innsbrucku XV Międzynarodowy Kongres „Imago Mundi", poświęcony tematowi „Paranormologia i religia". Rzymski gość wygłosił na nim dwa wykłady o Całunie z Turynu i Chuście z Manoppello[91]. Podczas swego wystąpienia ojciec Pfeiffer wykazał w oparciu o *Relację historyczną* (*Relatione historica*), sporządzoną w 1645 roku przez kapucyna Donata da Bombę[92], że po zniknięciu z Rzymu Chusta została podarowana klasztorowi kapucynów w Manoppello.

---

[90] W. Bulst – H. Pfeiffer, *Das Turiner Grabtuch und das Christusbild*, t. 2, 1991.

[91] H. Pfeiffer, *Das Grabtuch von Turin und die Wissenschaft*, w: A. Resch, *Paranormologie und Religion* (1997), ss. 105-123, 125-146.

[92] H. Pfeiffer, *Der Schleier von Manoppello und die Ikonographie des Christusantlitzes*, s. 125: (Proszę zwrócić uwagę: u zamiast v) *Vera et breue relatione historica d'una miracolosa figura, „ouer" Imagine del uolto di Christo Signor nostro passionato, et tormentato; qual'al presente si ritroua nel Conuento de' Padri Cappuccini di Manoppello, Terra in Abruzzo citra Prouintia del Regno di Napoli. Per il padre N. da N. da N. Predicatore Capucino della medesima Prouintia d'Abruzzo 1645* przechowywana jest jako odręcznie spisana książeczka w archiwum prowincjalnym kapucynów w *Santa Chiara* w L'Aquili: S. Gaeta, *Il volto del Risorto*, s. 54.

W owej *Relacji historycznej* mowa jest o tym, że za czasów papieża Juliusza II mieszkał w Manoppello, w Królestwie Neapolu, niejaki doktor Giacom' Antonio Leonelli, człowiek niezwykle uczony, zamożny i cnotliwy, którego tożsamość niestety do dziś pozostaje zagadką[93]. W roku 1506 ów *dottore* Leonelli został zagadnięty na placu przed kościołem *S. Nicola* przez jakiegoś obcego pielgrzyma, który przekazawszy mu w kościele paczuszkę z Chustą, zniknął bez śladu. Leonelli przechowywał Chustę z Obliczem Chrystusa w swoim gabinecie w specjalnie dla niej wykonanej i zabezpieczonej niszy. Do pokoju mogli wchodzić wyłącznie członkowie rodziny i tylko w obecności doktora. Tradycję tę kontynuowali jego spadkobiercy. Kiedy doszło do sporu między prawnukami doktora, niejaki Pancrazio Petrucci, żołnierz i mąż Marzii Leonelli, dziedziczki rodu, wdarł się do domu, by siłą odebrać obiecany jego żonie spadek, nielegalnie przywłaszczony przez jej brata[94].

Warto przy tej okazji zwrócić uwagę na fakt, że na siedemnastej stronie *Relacji...*, gdzie została opisana kradzież, jakaś obca ręka dopisała na górnym marginesie „Nel 1608 santissima Imagine viene pigliata" („w 1608 roku święty obraz został skradziony")[95].

W 1618 roku, kiedy Petrucci, dla którego Chusta nie przedstawiała szczególnej wartości, znalazł się w więzieniu *Regia Udienza* w Chieti, jego żona Marzia zwróciła się

---

[93] S. Gaeta, *Il volto del Risorto*, s. 55.

[94] Zob. *Relatione historica*, ss. 11-13.

[95] S. Gaeta, *Il volto del Risorto*, s. 58.

zrozpaczona do doktora Donat' Antonia De Fabritiis, któremu sprzedała Chustę za kwotę czterech *scudo*, a następnie za uzyskane w ten sposób pieniądze wykupiła męża z więzienia[96]. Szeroki na cztery dłonie obraz był w tak opłakanym stanie, że De Fabritiis uznał go za bezwartościowy i odłożył na bok, chcąc się go pozbyć, odzyskując wydane nań pieniądze[97].

Wtedy spotkał kapłana kapucyńskiego Clemente da Castelvecchia, któremu zwierzył się ze swojego zmartwienia. Kapucyn natychmiast rozpoznał prawdziwą wartość obrazu, namawiając przy okazji De Fabritiisa do wsparcia budowy klasztoru w Manoppello[98].

Takie są najistotniejsze wypowiedzi *Relacji historycznej*, której oprawiony w pergamin oryginał, o wymiarach 21 x 15,5 centymetra, przechowywany jest dzisiaj w archiwum prowincjalnym kapucynów w *Convento di Santa Chiara* w L'Aquili. W dziele tym wspomniane są trzy daty: 1506, 1608 oraz 1618. Autor nie wyjaśnia, skąd żona żołnierza zna dokładną datę (1506) przekazania Chusty swemu przodkowi. Również Donato da Bomba, sam autor relacji, pierwotnie adresowanej do ministra generalnego zakonu, ojca Innocentia da Caltagi-

---

[96] Zob. *Relatione historica*, s. 20: „(...) Andò dunque la buona, et simplice donna al Dottor Donato Antonio de Fabritiis della medsma Terra di Manoppello (...) et portandogli la santissima Imagine, lo pregò da parte di suo marito, che se la comprasse ò se la pigliasse in pegno, sin che suo marito rinornaua (...) diede alla donna quattro scudi correndo gli anni del Signore 1618 (...)".

[97] S. Gaeta, *Il volto del Risorto*, s. 60.

[98] Tamże, ss. 61-63.

rone, pozostaje w dokumencie anonimowy, podpisując się jako „Padre N. da N.".

Spisywanie *Relacji*... musiało się rozpocząć w roku 1640, nawet jeśli na stronie tytułowej widnieje data „1645". Być może wynika to z faktu, że Urban VIII, zdecydowany przeciwnik publicznego ukazywania „Weroniki", zmarł dopiero w roku 1644. Nic zatem dziwnego, że w książeczce, która zawiera pięćdziesiąt cztery paginowane strony i siedem nie paginowanych kartek oraz dwie karty tytułowe, nie ma ani jednej wzmianki na temat rzymskiej „Weroniki", najcenniejszej watykańskiej relikwii, jako żywo przypominającej Chustę z Manoppello.

W związku z powyższym ojciec Pfeiffer stwierdza:

> „Rok 1506 bezpośrednio poprzedza zburzenie pierwszej części Bazyliki Świętego Piotra w Rzymie, zaś rok 1608 dokładnie określa datę zburzenia drugiej części bazyliki, kiedy to zdemolowano kaplicę, w której przechowywano wcześniej Chustę Weroniki – albo lepiej: «Weronikę» – to znaczy prawdziwy wizerunek Chrystusa utrwalony na Chuście. Czy to możliwe, by kapucyni z Manoppello nie znali tych dat i przebiegu stopniowego wyburzania starej Bazyliki Świętego Piotra w Rzymie oraz nie słyszeli o najcenniejszej relikwii Wiecznego Miasta? Trudno w to uwierzyć. Z pewnością nie pomylimy się, twierdząc, iż Chusta z Manoppello jest zaginioną rzymską «Weronikę», a nawet więcej – twierdząc, że odnaleźliśmy tę najcenniejszą rzymską relikwię"[99].

Przypuszczenie, że w 1608 roku Petrucci wykradł Chustę nie z domu brata swej żony, lecz z kaplicy waty-

[99] H. Pfeiffer, *Der Schleier von Manoppello und die Ikonographie des Christusantlitzes*, ss. 125-146, tu: 126n.

kańskiej, korzystając z zamętu podczas prac przy jej rozbiórce, trudno pogodzić z faktem, iż relikwia była już w tym czasie od trzech lat przechowywana w Kolumnie Weroniki – o ile w bazylice znajdowała się jeszcze prawdziwa „Weronika". Z tego względu jako datę wykradzenia relikwii z Watykanu należy raczej przyjąć rok 1506.

Fot. 63: Tympanon z *Opusculum* Grimaldiego

Ponieważ Chusta znajdowała się w tak opłakanym stanie, ojciec Clemente da Castelvecchio przyciął ją do wielkości 24 x 17,5 centymetra. Jako pierwotną wielkość podaje się cztery *palmi* (szerokości dłoni), co – przyjmując 9 centymetrów jako przeciętną szerokość dłoni – odpowiada rozmiarom ramy przechowywanej w skarbcu Bazyliki Świętego Piotra (rozmiar ram: 40 x 38 centymetrów, rozmiar kryształowej szyby: 34 x 31 centymetrów). Na podobne rozmiary wskazuje również tympanon z wizerunkiem Oblicza Chrystusa w oryginale manuskryptu Giacoma Grimaldiego[100] na foliale IVr (fot. 63).

W 1638 roku De Fabritiis podarował Chustę kapucynom, którzy od 1644 roku wystawiają ją jako relikwię w kościele w Manoppello, umożliwiając ludowi oddawanie jej należnej czci (fot. 64-66). Od 1686 roku 6 sierpnia, czyli święto Przemienienia Pańskiego, obchodzone jest w Ma-

[100] G. Grimaldi, *Opusculum*, fol. IVr.

Fot. 64: Fronton kościoła *Volto Santo*

noppello jako święto *Volto Santo*, zaś od 1772 roku uroczystości ku czci cudownego wizerunku odbywają się również w trzecią niedzielę maja. W 1718 roku papież Klemens XI obiecał pielgrzymom odwiedzającym kościół w Manoppello odpust zupełny. W 1871 roku wzniesiono w świątyni nową kaplicę, a w latach 1960-

Fot. 65-66: Wnętrze kościoła oraz prezbiterium, z tyłu widać schodki prowadzące przed relikwiarz

-65 powiększono kościół, dobudowując między innymi nową fasadę. Ze względu na rozszerzającą się sławę relikwii wzmocniono również środki bezpieczeństwa; mimo to relikwia wciąż jest dostępna dla pielgrzymów.

2. OBLICZE

Volto Santo z Manoppello, czyli „Weronika", to delikatna, przezroczysta tkanina o wymiarach 24 x 17,5 centymetra, na której znajduje się wizerunek męskiej twarzy, równie wyraźnie widoczny z obu stron płótna. Chusta jest umieszczona pomiędzy dwiema szybami, oprawionymi przez brata Remigia da Rapino w taki sposób, że stojący na ołtarzu kościoła kapucynów relikwiarz ma formę monstrancji (fot. 67). Relikwiarz jest dostępny dla

Fot. 67: Relikwiarz z Chustą

pielgrzymów, którzy mogą oglądać obraz z obu stron, to znaczy z nawy głównej kościoła oraz ze znajdującego się za ołtarzem podestu (fot. 68-69).

Fot. 68: Chusta z Manoppello: awers

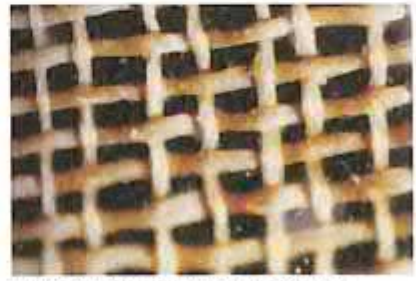
Fot. 69: Chusta z Manoppello: rewers

Opierając się na badaniach profesora Donata Vittore[101] z uniwersytetu w Bari, który zbadał Chustę za pomocą wysokiej rozdzielczości skanera, a następnie wykonał na komputerze odpowiednie powiększenia, nie tracąc pierwotnej rozdzielczości, stwierdzić można, co następuje:

- Pomiędzy włóknami Chusty nie ma śladu pigmentów, farb ani innych osadów, w związku z czym należy wykluczyć wszelkie techniki malarskie, łącznie z akwarelą; nie ma także mowy o jakimkolwiek nadruku, ponieważ obraz z obu stron jest równie wyraźny; włókna nie zostały też zabarwione przed utkaniem Chusty, ponieważ w różnych miejscach wykazują różny stopień zabarwienia.

Dodatkowe badania wykazały kolejne właściwości tkaniny:

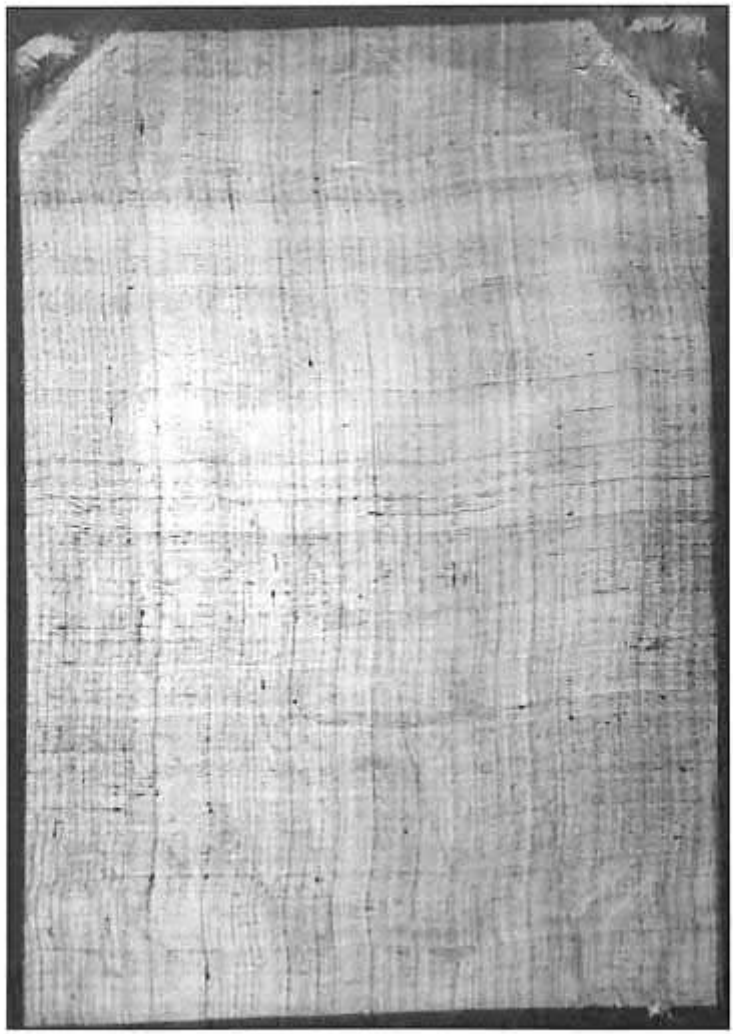
- Tkanina ma prostą strukturę (fot. 70). Wątek i osnowa krzyżują się ze sobą w sposób najprostszy



Fot. 70: Po lewej: włókna Chusty
Fot. 71: Powiększenie autorstwa prof. Giulia Fantiego

[101] D. Vittore, *Il Volto Santo di Manoppello*, „Rivista di Sindonologia", gennaio/aprile 2000, ss. 35-37.

z możliwych (fot. 71). Przeciętna grubość nici wynosi 120 mikrometrów, choć w niektórych miejscach rozbieżności sięgają 50%. Każda nić składa się z 60



Fot. 72: Chusta przy silnym oświetleniu

(± 35) włókien o średnicy 14 (± 6) mikrometrów. Tkanina jest bardzo nieregularna i zapewne została utkana na najprostszych krosnach. Wątek przebiega prostopadle do osnowy. W kierunku horyzontalnym przypada 27 (± 2) nici na centymetr. Odstęp pomiędzy osiami włókien wynosi na środku 270 mikrometrów, tak że odstęp pomiędzy nićmi wynosi 250 (± 100) mikrometrów. Dlatego płótno jest przezroczyste i może być nazywane „Welonem" (fot. 72).

- Przeprowadzone za pomocą komputera badania porównawcze z Całunem Turyńskim wykazały niewielki stopień trójwymiarowości wizerunku z Manoppello, choć wyraźnie widać złamanie końcówki nosa oraz zagłębienia oczodołów (fot. 73). Niewielki stopień trójwymiarowości jest zapewne rezultatem tego, że w przypadku Chusty nie mamy do czynienia z wynikającym z działania energii pożółknięciem powierzchni włókien, lecz z modyfikacją refleksji poszczególnych włókien – w taki sposób, że przy odpowiednim oświetleniu widoczne z obu stron Chusty Oblicze staje się przezroczyste jak slajd; istotna różnica polega jednak na tym, że na Chuście brak pigmentu, który filtrowałby przechodzące przezeń światło. Przy odpo-

Fot. 73: Trójwymiarowy charakter Oblicza (Fanti)

wiednio silnym oświetleniu obraz całkowicie znika, tak że nawet same włókna są ledwie widoczne.

Przezroczystość i specyficzne właściwości refleksyjne Chusty nabrały szczególnego znaczenia w świetle najnowszej hipotezy, zgodnie z którą płótno zostało utkane z bisioru, czyli włókien pozyskiwanych z żyjącego w Morzu Śródziemnym szlachetnego gatunku małży, przyszynki szlachetnej (*Pinna nobilis*). (Tezę tę należy jeszcze zweryfikować za pomocą badań chemicznych.) Bisior uważano za najcenniejszą tkaninę starożytnego świata:

> „Wykonali efod ze złota, z fioletowej i czerwonej purpury, karmazynu oraz z kręconego bisioru" (Wj 39, 2).

Kiedy 1 września 2004 roku Chiara Vigo z wyspy Sant' Antioco koło Sardynii, kobieta przez całe życie zajmująca się wytwarzaniem bisioru, przybyła do Manoppello i zobaczyła z bliska Chustę, powiedziała: „To jest bisior!"[102].

Bisior to specyficzna tkanina. Można ją wprawdzie zabarwić purpurą, ale nie da się na niej malować. Taka identyfikacja materiału, z którego utkano Chustę, rzuca nowe światło na legendę o Hypatii, gdzie jest mowa o tym, że płótno, które Hypatia wyciągnęła z wody, było suche[103].

---

[102] P. Badde, *Das wahre Gesicht Jesu*, „Die Welt" z 23 września 2004 r.

[103] E. von Dobschütz, *Christusbilder*, ss. 4**-7**.

III. Całun Turyński i „Weronika"

Po tym krótkim przedstawieniu historii oraz właściwości Całunu Turyńskiego i „Weroniki" możemy przejść do właściwego tematu niniejszej publikacji, a mianowicie omówienia zjawiska dokładnej zgodności wizerunków utrwalonych na Całunie Turyńskim i Chuście z Manoppello oraz zgodności obrazu z Manoppello z wizerunkami Chrystusa na ścianach katakumb i ikonografią chrześcijańską.

Dla lepszego zrozumienia owych zgodności pomiędzy Obliczami z Turynu i Manoppello, w **Tablicy 3** przedstawiono wizerunek z Całunu jako oryginał i fotonegatyw oraz awers i rewers Chusty z Manoppello.

1. PUNKTY ORIENTACYJNE

Weryfikując za pomocą komputera przedstawione przez siostrę Blandinę Paschalis Schlömer punkty orientacyjne, nie tylko potwierdziłem ich zasadność, lecz w oparciu o własnoręcznie wykonane fotografie „Weroniki" z Manoppello udało mi się dodatkowo rozbudować przedstawione przez siostrę Schlömer szkice.

Jeśli dokładnie uchwycimy podstawowe zgodności pomiędzy oboma wizerunkami, bardzo łatwo za pomocą komputera i przy zastosowaniu „technik płaszczyznowych" uda nam się odnaleźć kolejne punkty zgodności, które umożliwią nam dokładne nałożenie na siebie obu obrazów. W niniejszej publikacji ograniczyłem się do szkicu z dwudziestoma punktami, by nie zaciemniać zbytnio obrazu.

Szkic (fot. 78) zawiera punkty orientacyjne, wśród których wyróżniono punkty widoczne na Całunie Turyńskim (G) oraz na Weronice (V). Oznaczenie G, V, względnie V, G (w zależności od tego, na którym płótnie dana cecha dominuje), wskazuje na obecność danego punktu na obu tkaninach. Dla lepszej przejrzystości punkty orientacyjne liczone są od czoła do poprzecznej fałdy na dole płótna. Dane odnoszą się do fotonegatywu, nie zaś oryginalnego wizerunku Oblicza z Całunu, na którym punkty orientacyjne są trudniejsze do oznaczenia, oraz do awersu „Weroniki" (i właśnie do awersu stosują się określenia stron:

Tabl. 3: Całun Turyński i „Weronika". Podstawą dalszej dyskusji jest zgodność wizerunków z Całunu Turyńskiego i fotonegatywu Całunu oraz awersu i rewersu „Weroniki", ukazana w oparciu o wykonane na każdym z tych obrazów szkice z naniesionymi na nie punktami orientacyjnymi. W tablicy zaprezentowano obok siebie cztery wizerunki:

Fot. 74: Oblicze na oryginale Całunu Turyńskiego
Fot. 75: Oblicze na fotonegatywie Całunu
Fot. 76: Awers „Weroniki"
Fot. 77: Rewers „Weroniki"

Fot. 74

Fot. 75

Fot. 76

Fot. 77

Tabl. 3

prawy / lewy, po prawej / lewej stronie). Kiedy jest mowa o zgodności z rewersem „Weroniki", szkic należy odpowiednio odwrócić, tak by odpowiadał oryginałowi Oblicza na Całunie Turyńskim.

1. Kosmyk włosów (V): Wyraźnie widoczny na czole Oblicza z „Weroniki" kosmyk włosów stał się jednym z podstawowych elementów chrześcijańskiej ikonografii[104].
2. Pionowa linia (G): Przecinająca Całun Turyński pionowa linia stanowi podstawowy element orientacyjny szkicu.
3. Ślady krwi (G): Wspomniane wcześniej cztery plamy krwi znajdują się wyłącznie na Całunie; na „Weronice" brak tego rodzaju osadów. Czerwonawe miejsca na Chuście to jedynie refleksy świetlne, które nadają Obliczu szczególnie żywy wyraz.
4. Ciemna strefa (V): Z boku prawego oka Oblicza z „Weroniki" bez trudu można zauważyć ciemną strefę, która bardzo ułatwia dopasowanie szkiców.
5. Brwi (V, G): Brwi szczególnie wyraźnie widać na „Weronice", podczas gdy na Całunie można zauważyć jedynie rozmyte kontury.
6. Linia poprzeczna (G): Biała poprzeczna linia przebiegająca na Całunie przez lewe oko jest szczególnie wyraźnym punktem orientacyjnym, umożliwiającym dopasowanie szkicu i „Weroniki" do Oblicza z Całunu.
7. Źrenice (V, G): Źrenice wyraźnie widać na Chuście, podczas gdy na Całunie można je naszkicować jedynie pośrednio, ponieważ oczy są zamknięte.
8. Wycięcie w linii dolnej powieki (G): Trójkątna biała plamka na dolnej powiece lewego oka na Całunie umożliwia wraz z punktem nr 9 dokładne dopasowanie wizerunków.
9. Kropla krwi (G): Kropla krwi na dolnej powiece prawego oka na Całunie umożliwia wraz z punktem nr 8 dokładne dopasowanie szkicu.
10. Zaczerwienienie (V): Czerwonawa plamka na lewym policzku „Weroniki" ułatwia dopasowanie do szkicu i Całunu.

---

[104] I. Schneider, *Die Ikonenmalerei* (1984).

Fot. 78: Szkic z dwudziestoma „punktami orientacyjnymi"

11. Plama (V): Po lewej stronie nosa znajduje się ciemna plama, która wprawdzie nie ma wielkiego znaczenia, jeśli chodzi o dopasowanie Oblicza do szkicu i Całunu, lecz umożliwia odróżnienie awersu od rewersu „Weroniki". Na rewersie plama ta znajduje się po prawej stronie nosa.
12. Plamy (V): Na prawym policzku „Weroniki" widać ponadto dwie plamy: ciemną (trójkątną) i jasnobrązową, które umożliwiają dokładniejsze dopasowanie do szkicu.
13. Prawa strona nosa (V, G): Po prawej stronie nosa „Weroniki" znajduje się wyraźna ciemna plama, mająca odpowiednik w postaci nieostrego cienia na Obliczu z Całunu.
14. Lewa strona nosa (G, V): Po lewej stronie nosa na Całunie widać ciemne miejsce, mające odpowiednik również na Chuście.
15. Górna warga (V): Górna warga „Weroniki" jest szczególnie wyraźna, co umożliwia dokładne dopasowanie ust.
16. Punkt (V, G): Na górnej wardze Oblicza z Całunu znajduje się mały biały punkt, który umożliwia dopasowanie górnej wargi „Weroniki" do Całunu.
17. Stłuczenie (V): Górna warga „Weroniki" wykazuje stłuczenie o wyraźnie widocznych konturach.
18. Linie (G), ząb (V): Białe linie – w tym jedna w kształcie litery V, w okolicach ust Oblicza z Całunu – pokrywają się z linią górnych zębów „Weroniki". Ta zgodność umożliwia ostateczne dopasowanie obu wizerunków.
19. Dolna warga (V): Wyraźnie zaznaczona dolna warga „Weroniki" również umożliwia dopasowanie obszaru ust.
20. Poprzeczna fałda (G): Duża biała fałda pod Obliczem z Całunu jest nieodzowna dla stworzenia i dopasowania szkicu.

Powyższe uwagi na temat poszczególnych punktów ułatwiają objaśnienie przedstawionych na **fot. 79-82** szkiców na Obliczach z Całunu i Chusty.

Na **fot. 83** nałożono na siebie oba Oblicza, by w ten sposób poglądowo ukazać pełną zgodność obu wizerunków.

Fot. 79: Całun: oryginał Oblicza ze szkicem

Fot. 80: Całun: fotonegatyw ze szkicem

Fot. 81: Awers „Weroniki" ze szkicem

Fot. 82: Rewers „Weroniki" ze szkicem

Fot. 83: Całun: fotonegatyw, szkic i awers „Weroniki"

2. CAŁUN TURYŃSKI, „WERONIKA" I WIZERUNKI CHRYSTUSA W KATAKUMBACH

Jak już wspomniano w części dotyczącej dziejów Całunu i „Weroniki", najstarszymi wizerunkami Chrystusa są obrazy namalowane na ścianach katakumb. W sposób nieunikniony nasuwa się zatem pytanie, czy również na tych wizerunkach Chrystusa można odnaleźć rysy twarzy z Całunu Turyńskiego i „Weroniki". Należy przy tym pamiętać, że według pochodzącej z końca II wieku *Tradycji Apostolskiej* od artysty, który przyjął wiarę chrześcijańską i prosi o chrzest, żądano, by zrezygnował z tworzenia wizerunków bożków:

> „Jeśli ktoś jest rzeźbiarzem lub malarzem, należy go pouczyć, by nie wykonywał obrazów bożków"[105].

O możliwości wykonywania przez artystę obrazów Chrystusa lub świętych *Tradycja Apostolska* nie wspomina. Tego rodzaju negatywna postawa wobec obrazów była cechą charakterystyczną zarówno chrześcijan prawowiernych, jak i gnostyckich. Na przykład według gnostyckich *Dziejów Jana* Apostoł odrzucił wizerunek, który sam wykonał i wedle jego osądu przedstawiał jego autentyczny obraz, ponieważ dzieło to ukazywało jedynie mniej ważny element postaci Apostoła, mianowicie jego powierzchowność[106]. Z kolei Klemens Aleksandryjski (ok. 140/150 – ok. 215) przytacza argument,

[105] *Traditio Apostolica*, 16.

[106] *Neutestamentliche Apokryphen* (1924).

iż według wypowiedzi proroka Izajasza (Iz 53, 2) Chrystus „nie miał w sobie piękna ciała, które opiera się na pustej wyobraźni", lecz „prawdziwe piękno duszy"[107], a co za tym idzie – nie ma sensu wykonywać wizerunków Chrystusa.

Ludzka potrzeba naocznego oglądu spraw Bożych była jednak silniejsza od teologicznej argumentacji, w związku z czym wkrótce zaczęły powstawać chrześcijańskie obrazy, nawet obrazy samego Chrystusa. Ireneusz z Lyonu (ur. w 1. poł. II w.) pisze, że niektóre gnostyckie grupy malowały ikony, wzorując się przy tym na obrazach wykonanych rzekomo na polecenie Piłata[108]. W kręgach prawowiernych chrześcijan opór wobec wizerunków Chrystusa przetrwał dłużej. Nawet kiedy już zaczęto malować obrazy, początkowo nikt nie miał odwagi przedstawiać na nich centralnych wydarzeń dziejów zbawienia, nie mówiąc o portrecie Chrystusa. Chrystusa przedstawiano raczej za pomocą symboli lub starotestamentowych „typów", na przykład w postaci Jonasza i ryby, Arki Noego, Wyjścia z Egiptu, Dobrego Pasterza; nie malowano natomiast obrazów Chrystusa Zmartwychwstałego czy ukrytego pod symbolami sakramentalnymi.

Najstarsze chrześcijańskie obrazy można znaleźć w rzymskich katakumbach. W dalszej części naszych rozważań postaramy się wykazać, że również Dobry Pasterz – który jak wiadomo, nie może być

[107] Klemens Aleksandryjski, *Paidagogos*, III, 33.

[108] Ireneusz z Lyonu, *Adversus haereses*, 25, 6.

uznany za portret Chrystusa w sensie ścisłym – nosi rysy Oblicza z „obrazu, którego nie namalowała ludzka ręka", a co za tym idzie, jest – co prawda ukrytym – portretem Chrystusa[109].

By rzetelnie zająć się tą ważną kwestią, postarałem się w Papieskiej Komisji Archeologii Sakralnej w Rzymie o fotografie najstarszych wizerunków Chrystusa w katakumbach – wraz z prawem ich opublikowania – a następnie za pomocą wykonanych w oparciu o Całun i Chustę szkiców sprawdziłem możliwe podobieństwa do tych relikwii. Chodzi o obrazy Dobrego Pasterza z katakumb Pryscylli, Pasterza czytającego z *hipogeum* Aureliuszy, Chrystusa z uczniami z katakumb Domitylli, Chrystusa tronującego z katakumb Piotra i Marcellina, Chrystusa w fresku *Cubiculum Leonis* z katakumb Komodylli oraz Chrystusa z Apostołami z apsydy kościoła *S. Pudenziana* w Rzymie.

[109] J. Kollwitz, *Das Christusbild des dritten Jahrhunderts* (1953).

Tablice 4-9 pokazują dobitnie zgodność szkicu i „Weroniki" z wymienionymi wizerunkami Chrystusa. To samo dotyczy Oblicza z Całunu Turyńskiego, którego ze względów optycznych nie można tu zaprezentować, ponieważ nałożenie czterech warstw sprawiłoby, że w wersji drukowanej obraz tła zostałby zbytnio przysłonięty. Zabieg ten możliwy jest jedynie na ekranie komputera. Na zaprezentowanych ilustracjach zgodność z Całunem ukazano pośrednio, za pomocą szkicu.

Tabl. 4: Dobry Pasterz (katakumby Pryscylli). Analizowany tu wizerunek Dobrego Pasterza – najczęstszy motyw w rzymskich katakumbach – zaczerpnięto z malowidła sufitowego w katakumbach Pryscylli. W oparciu o towarzyszące dziełu inskrypcje i inne malowidła datę jego powstania można ustalić na III wiek. Dobry Pasterz nie jest, jak wiadomo, portretem Chrystusa w sensie ścisłym, lecz ma jedynie wskazywać na Chrystusa jako prawdziwego Dobrego Pasterza. Postać przedstawiona na obrazie nie ma brody, podobnie jak wizerunek Chrystusa siedzącego w gronie swych uczniów, umieszczony w *arkosolium* w katakumbach Domitylli (tabl. 6)[110].

Zadziwiające, że nawet na tym wizerunku proporcje twarzy w pełni odpowiadają szkicowi, przy czym obraz pokrywa się z awersem „Weroniki".

Fot. 84: Fragment Dobrego Pasterza – malowidła sufitowego w katakumbach Pryscylli

Fot. 85: Powiększenie: Oblicze Dobrego Pasterza

Fot. 86: Oblicze Dobrego Pasterza i szkic

Fot. 87: Oblicze Dobrego Pasterza, szkic i „Weronika"

[110] A. Nestori, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane* (1993). *Arkosolium* to łukowato sklepiony grób niszowy, którego początkowo używano wyłącznie do grzebania męczenników w rzymskich katakumbach (przyp. tł.).

Fot. 84

Fot. 85

Fot. 86

Fot. 87

Tabl. 4

Tabl. 5: Pasterz czytający (*hipogeum* Aureliuszy). Wizerunek ukazuje czytającego Pasterza w pozie cynickiego filozofa. Obraz znajduje się w *hipogeum* Aureliuszy przy *Viale Manzoni*. Grota powstała pomiędzy rokiem 220 a 230, natomiast pomiędzy 270 a 280 ze względu na dynamiczny rozwój miasta i budowę Muru Aureliana zrezygnowano w niej z dalszych prac. Fresk Pasterza czytającego, który powstał przed rokiem 270, uchodzi za najstarszy wizerunek Chrystusa jako Dobrego Pasterza z brodą[111].

Dowodem na to, że mamy do czynienia z wizerunkiem Chrystusa, jest przedstawiona zgodność proporcji z wizerunkami z Całunu i „Weroniki". Również w tym przypadku wizerunek pokrywa się z awersem „Weroniki".

Fot. 88: Pasterz czytający w *hipogeum* Aureliuszy

Fot. 89: Powiększenie: Oblicze Pasterza czytającego

Fot. 90: Oblicze Pasterza czytającego i szkic

Fot. 91: Oblicze Pasterza czytającego, szkic i „Weronika"

---

[111] N. Himmelmann, *Das Hypogäum der Aurelier am Viale Manzoni* (1975).

Fot. 88

Fot. 89

Fot. 90

Fot. 91

Tabl. 5

Tabl. 6: Chrystus z uczniami (katakumby Domitylli). Fresk *Chrystus z uczniami* w Grocie Ampliata w katakumbach Domitylli powstał pomiędzy rokiem 330 a 340. Obraz ukazuje Chrystusa wśród Apostołów; Chrystus zajmuje na nim centralne miejsce; ku Niemu skierowane są oczy pozostałych postaci. Uwaga uczniów koncentruje się na Chrystusie; w ten sposób wizerunek wyraża znaczenie Chrystusa w życiu wspólnoty. Chrystus jest najważniejszą postacią na obrazie, o czym świadczą również Jego rysy. Późniejsze prace nad utworzeniem niszy grobowej doprowadziły do zniszczenia dolnej części malowidła. Młody Chrystus, zasiadający na katedrze w centralnym punkcie malowidła, zajmuje ponad jedną czwartą obrazu[112].

Zgodność rysów Chrystusa z tego wizerunku ze szkicem oraz Obliczami z Całunu i „Weroniki" jest wręcz uderzająca. W tym przypadku wizerunek pokrywa się z rewersem „Weroniki".

Fot. 92: Chrystus z uczniami w katakumbach Domitylli

Fot. 93: Powiększenie: Oblicze Chrystusa

Fot. 94: Oblicze Chrystusa i szkic

Fot. 95: Oblicze Chrystusa, szkic i „Weronika"

---

[112] U. M. Fasola, *Die Domitilla-Katakombe und die Basilika der Märtyrer Nereus und Achilleus* (1978).

Fot. 92

Fot. 93

Fot. 94

Fot. 95

Tabl. 6

Tabl. 7: Chrystus tronujący (katakumby Piotra i Marcellina). We wspaniale zdobionej komorze grobowej na Cmentarzu Świętych Piotra i Marcellina przy *Via Labicana* w Rzymie znajduje się namalowane około roku 350 malowidło sufitowe, ukazujące Chrystusa pomiędzy Apostołami Piotrem i Pawłem. Tyburcjusz, Grzegorz, Piotr i Marcellin wskazują na Chrystusa i dwóch wielkich Apostołów. Na fresku znajduje się już prawdziwy portret Chrystusa z długimi włosami i krótką brodą. Głowę Chrystusa otacza aureola, oznaczona błękitną i czerwoną linią. Greckie litery A i Ω oraz monogram Chrystusa wskazują na Niego jako wywyższonego Pana z *Apokalipsy świętego Jana* (Ap 1, 8; 21, 6)[113].

Wyraz twarzy oraz jej proporcje są całkowicie zgodne z wizerunkami z Całunu i „Weroniki". Obraz pokrywa się z rewersem „Weroniki".

Fot. 96: Komora grobowa z Chrystusem tronującym w katakumbach Piotra i Marcellina

Fot. 97: Powiększenie: Oblicze Chrystusa tronującego

Fot. 98: Oblicze Chrystusa tronującego i szkic

Fot. 99: Oblicze Chrystusa tronującego, szkic i „Weronika"

[113] J. G. Deckers, *Die Katakombe „Santi Marcellino e Pietro"* (1987).

Fot. 96

Fot. 97

Fot. 98

Fot. 99

Tabl. 7

Tabl. 8: Obraz Chrystusa (katakumby Komodylli). Wielki obraz Chrystusa na fresku sufitowym niezwykle barwnego *Cubiculum Leonis* w katakumbach Komodylli w Bazylice Świętego Pawła za Murami w Rzymie powstał około roku 375. Na otoczonej aureolą głowie Chrystusa widać brodę i falujące włosy jak na portretach starożytnych filozofów[114].

Tablica 8 wyraźnie ukazuje, że również ten majestatyczny obraz opiera się na proporcjach zaczerpniętych z Oblicz z Całunu i „Weroniki". Wizerunek pokrywa się z rewersem „Weroniki".

Fot. 100: *Cubiculum Leonis* w katakumbach Komodylli

Fot. 101: Powiększenie: Obraz Chrystusa

Fot. 102: Obraz Chrystusa i szkic

Fot. 103: Obraz Chrystusa, szkic i „Weronika" – podobieństwo jest wręcz uderzające!

---

[114] J. G. Deckers – G. Mietke – A. Weiland, *Die Katakombe „Commodilla"* (1994).

Fot. 100

Fot. 101

Fot. 102

Fot. 103

Tabl. 8

Tabl. 9: Chrystus z Apostołami (w apsydzie bazyliki *S. Pudenziana* w Rzymie). Po okresie długotrwałych prześladowań, w IV i V wieku w bazylikach i kościołach Rzymu oraz innych miast cesarstwa zaczęły powstawać cykle mozaik, wśród nich wielka mozaika *Chrystus z Apostołami w czasie Powrotu*, umieszczona w apsydzie bazyliki *S. Pudenziana* w Rzymie. Datowany na rok 401-417 wizerunek przedstawia Chrystusa powracającego na końcu czasów. Chrystus zasiada na ozdobionym klejnotami tronie. Na niebie ukazują się cztery apokaliptyczne potwory, zaś po prawej i lewej stronie tronu Paweł i Piotr przewodzą tłumom uczniów[115].

Szczególne znaczenie ma tu zgodność wizerunku z mozaiki z Obliczem Chrystusa z Całunu i Obliczem z „Weroniki". Również w tym wypadku wizerunek pokrywa się z rewersem „Weroniki". Warto zauważyć, że fotografie wykonywane z posadzki kościoła zmieniają proporcje twarzy, uniemożliwiając tym samym pełne dopasowanie wizerunków.

Fot. 104: Apsyda bazyliki *S. Pudenziana* w Rzymie

Fot. 105: Powiększenie: Oblicze Chrystusa z mozaiki

Fot. 106: Oblicze Chrystusa i szkic

Fot. 107: Oblicze Chrystusa, szkic i „Weronika"

[115] Y. Christie, *Gegenwärtige und endzeitliche Eschatologie in der frühchristlichen Kunst* (1972).

Fot. 104

Fot. 105

Fot. 106

Fot. 107

Tabl. 9

3. CAŁUN TURYŃSKI, „WERONIKA" I KRZYŻ JUSTYNA II

Obok zgodności proporcji pomiędzy Obliczami z Całunu i „Weroniki" a wizerunkami Chrystusa z katakumb, najbardziej zdumiewająca jest zgodność proporcji z medalionami Chrystusa umieszczonymi na pionowej belce krzyża, który cesarz Justyn II podarował około 570 roku papieżowi, a który dziś można podziwiać w skarbcu Bazyliki Świętego Piotra. Dzięki mojemu zakonnemu bratu, biskupowi Bohdanowi Dziurachowi z Ukrainy, miałem możliwość dokonania dokładnej analizy tychże zgodności, której wyniki przedstawiam w **Tablicy 10**.

Tabl. 10: Obraz Chrystusa na szczycie pionowej belki krzyża Justyna II
Ukazana tu zgodność szkicu i „Weroniki" z medalionem Chrystusa na szczycie pionowej belki krzyża Justyna II jest godna uwagi chociażby z tego względu, iż papież otrzymał ów krzyż jeszcze przed przeniesieniem „Weroniki" z Kamulii, co – jak pamiętamy – nastąpiło w 574 roku. Fakt ten świadczy zatem nie tylko o tym, że obraz był już szeroko znany i cieszył się powszechną czcią, lecz również o tym, że także na Wschodzie obraz z Kamulii i utrwalone na nim proporcje były obowiązującym modelem wszystkich wizerunków Chrystusa. Szczególnie należy podkreślić wyraźny kosmyk włosów na środku czoła, tak charakterystyczny dla „Weroniki". Należy ponadto zauważyć, że w tym wypadku obraz pokrywa się z awersem „Weroniki".

Ktoś, kto chciałby w odniesieniu do tego wizerunku odwoływać się wyłącznie do Całunu Turyńskiego, w sposób oczywisty rozminąłby się z faktami[116].

[116] E. von Dobschütz, *Christusbilder*, s. 40n.

Fot. 108: Szczyt rewersu pionowej belki krzyża Justyna II

Fot. 109: Powiększenie: Obraz Chrystusa

Fot. 110: Obraz Chrystusa i szkic

Fot. 111: Obraz Chrystusa, szkic i „Weronika"

Fot. 108

Fot. 109

Fot. 110

Fot. 111

Tabl. 10

Tabl. 11: Obraz Chrystusa u podstawy pionowej belki krzyża Justyna II

Proporcje Oblicz z Całunu i „Weroniki" pokrywają się również z proporcjami obrazu Chrystusa z medalionu umieszczonego u podstawy pionowej belki krzyża Justyna II. Na środku czoła widać maleńki kosmyk włosów. Nawet jeśli wizerunek Oblicza wydaje się bardziej podłużny i nieco stylizowany – zwłaszcza gdy chodzi o włosy i rysy twarzy – proporcje ust, nosa i oczu są dokładnie takie same. Obraz pokrywa się z awersem „Weroniki".

Fot. 112: Podstawa awersu krzyża Justyna II

Fot. 113: Powiększenie: Obraz Chrystusa

Fot. 114: Obraz Chrystusa i szkic

Fot. 115: Obraz Chrystusa, szkic i „Weronika"

Fot. 112

Fot. 113

Fot. 114

Fot. 115

Tabl. 11

4. CAŁUN TURYŃSKI, „WERONIKA" I IKONY

Występująca już w malarstwie nagrobkowym i na krzyżu Justyna II zasada respektowania proporcji Oblicz z Całunu i „Weroniki" stała się normą również w malarstwie ikonowym. Jako przykład – reprezentatywny dla całej ikonografii – zostanie w tym miejscu ukazana zgodność wizerunków z Całunu i „Weroniki" z trzema ikonami: *Volto Santo* z Genui, Mandylionem z Watykanu oraz Mandylionem z Nowgorodu.

Tabl. 12: *Volto Santo* z Genui (kościół *S. Bartolomeo degli Armeni*). *Volto Santo* z Genui to obraz namalowany techniką temperową. Farba temperowa została nałożona na lniane płótno przyklejone do deski z drewna cedrowego. W czasie gdy obraz znajdował się w Konstantynopolu, całość była umieszczona w wielkiej drewnianej ramie, na której osadzono kosztowną, delikatną „sukienkę". Mniejsza, pierwotna tabliczka zachowała jeszcze ślady wcześniejszej „sukienki" okrywającej obraz Chrystusa.

Drogocenna, srebrno-złota „sukienka" została wykonana w Konstantynopolu. Składa się ona z dziesięciu drewnianych płaskorzeźb, na których odwzorowano sceny z historii relikwii. Jest to prawdziwe arcydzieło bizantyjskiej sztuki złotniczej, istotnie odróżniające tę relikwię od innych kopii *acheiropity*. W delikatnej „sukience" znajduje się charakterystyczne wycięcie z trzema wypustkami na brodę i włosy, w którym widnieje ciemne Oblicze Chrystusa.

Obraz został przywieziony do Genui przez Leonarda Montaldo, który korzystając ze ścisłych relacji pomiędzy Genueńczykami a dworem bizantyjskim, spędził w 1362 i 1382 roku jakiś czas na Wschodzie. Z jednej z tych podróży, prawdopodobnie w 1362 roku, przywiózł *Volto Santo*.

W 1384 roku zapisał obraz w testamencie mnichom z konwentu *S. Bartolomeo degli Armeni*[117].

Jeśli chodzi o podobieństwo pomiędzy *Volto Santo* a Obliczami z Całunu i „Weroniki", należy zauważyć, że obraz z Genui pokrywa się z awersem „Weroniki".

[117] G. M. Cilliberti, *Il Santo Sudario e la chiesa di S. Bartolomeo degli Armeni* (1988); C. Dufour Bozzo, *Il „Sacro Volto" di Genova* (1974).

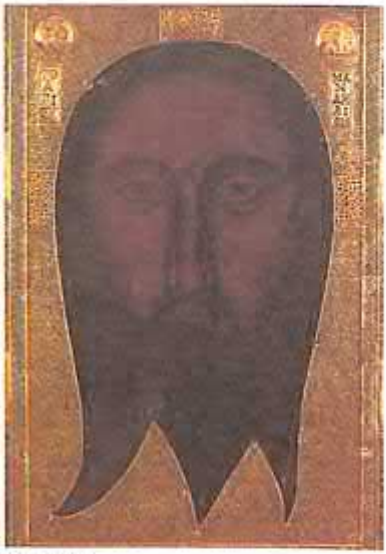
Fot. 116: *Volto Santo* z Genui

Fot. 117: Powiększenie: Oblicze

Fot. 118: Oblicze i szkic

Fot. 119: Oblicze, szkic i „Weronika"

Fot. 116



Fot. 117

Fot. 118

Fot. 119

Tabl. 12

Tab. 13: Mandylion z Watykanu (*Galleriola del Romanelli*, Watykan). Również ten Mandylion jest malowidłem temperowym utrwalonym na lnianym płótnie; jest to stylizowany obraz, naklejony na drewnianą deskę, częściowo pokryty srebrną płytką. Obraz jest zaopatrzony w pozłacaną, metalową „sukienkę" z charakterystycznym wycięciem z trzema wypustkami na brodę i włosy. Na temat powstania obrazu istnieją różne hipotezy. Jedna z nich głosi, że dzieło należy do grupy „obrazów, których nie namalowała ludzka ręka", a zatem powstałych wskutek interwencji Niebios (lub jako kopie cudownego oryginału). Kiedy w 1204 roku Wenecjanie zdobyli Konstantynopol, zabrali obraz na Zachód. W 1377 roku Grzegorz XI, wracając z Awinionu do Rzymu, miał podarować kopię obrazu biskupowi Nicholasowi di Biedma, w celu wystawienia jej w katedrze w Jaén w Hiszpanii. Od 1587 roku watykański Mandylion z całą pewnością znajdował się w posiadaniu rzymskiego klasztoru klarysek przy kościele *S. Silvestro in Capite*. Obecne ramy zostały wykonane w 1623 roku przez Francesca Comiego. W 1870 roku na żądanie Piusa IX dzieło przeniesiono do Watykanu, aby wraz z upadkiem Państwa Kościelnego zabytek nie przypadł razem z miastem w udziale państwu włoskiemu.

Podobieństwo obrazów z Genui i Rzymu – zarówno jeśli chodzi o formę artystyczną, jak i historię – w naturalny sposób doprowadziło do swoistej rywalizacji pomiędzy wizerunkami, a pytanie, który z nich należy uznać za oryginał, a który za kopię, wciąż wywołuje żywą dyskusję. Tymczasem obydwa są – pomijając kunsztowne ramy – artystycznie nieskomplikowanymi kopiami „Weroniki", której absolutnie odpowiadają, jeśli chodzi o proporcje przedstawionych wizerunków. Jednakże żadna z kopii nawet w przybliżeniu nie odpowiada niepowtarzalnemu, żywemu i niezwykle wyrazistemu charakterowi „Weroniki"[118].

Obecnie Mandylion znajduje się w *Galleriola del Romanelli*, w pobliżu prywatnej kaplicy papieskiej *Redemptoris Mater* w Watykanie. W odróżnieniu od *Volto Santo* z Genui, obraz z Watykanu pokrywa się z rewersem „Weroniki".

---

[118] H. Belting, *Bild und Kult* (2004[6]), rozdz. 4.

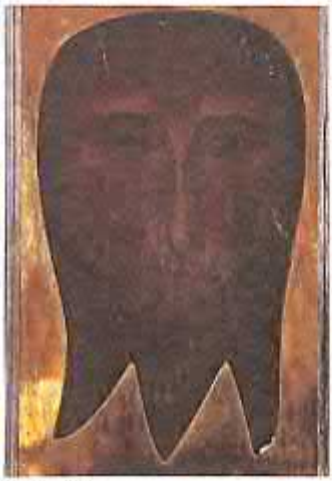
Fot. 120: Mandylion z Watykanu

Fot. 121: Powiększenie: Oblicze

Fot. 122: Oblicze i szkic

Fot. 123: Oblicze, szkic i „Weronika"

Fot. 120



Fot. 121

Fot. 122

Fot. 123

Tabl. 13

Tabl. 14: Mandylion z Nowgorodu (Galeria Tretiakowska, Moskwa). Pierwotnie Mandylion przechowywano w kościele Świętego Mandylionu w Nowgorodzie, zbudowanym na brzegu Wołgi w 1191 roku. Zachowana w bardzo dobrym stanie ikona znajduje się obecnie w Galerii Tretiakowskiej w Moskwie. Na jej rewersie przedstawiona jest scena publicznej czci oddawanej krzyżowi.

Sposób przedstawienia Oblicza Chrystusa całkowicie odpowiada tradycji bizantyjskiej, co każe przypuszczać, iż malarz miał przed oczami bizantyjskie wzorce lub odebrał swe artystyczne wykształcenie u bizantyjskich mistrzów.

Na złotym tle pokrywającym kwadratową tablicę widać krąg aureoli z belkami krzyża, zaś na środku wizerunek Chrystusa. Uwagę zwracają zwłaszcza włosy, rozdzielana na dwoje broda, wąski nos, kosmyk włosów na środku czoła oraz skierowane w prawo spojrzenie[119].

Również w tym wypadku obraz pokrywa się z rewersem „Weroniki". Mimo wyraźnie powiększonych oczu proporcje wizerunku zasadniczo pasują do szkicu.

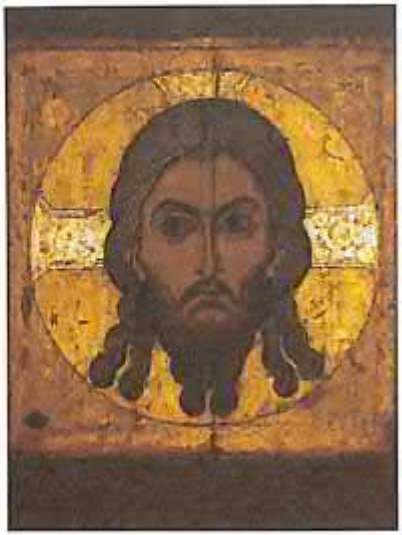
Fot. 124: Mandylion z Nowgorodu

Fot. 125: Powiększenie: Oblicze

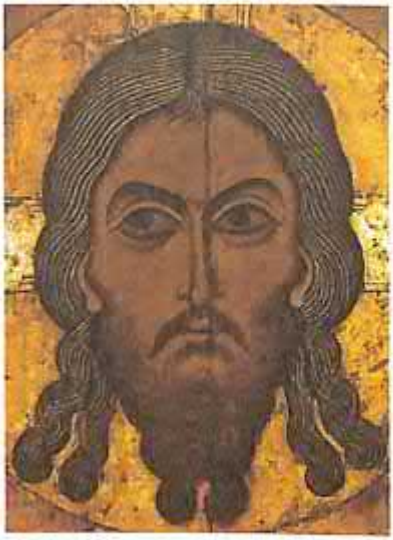
Fot. 126: Oblicze i szkic

Fot. 127: Oblicze, szkic i „Weronika"

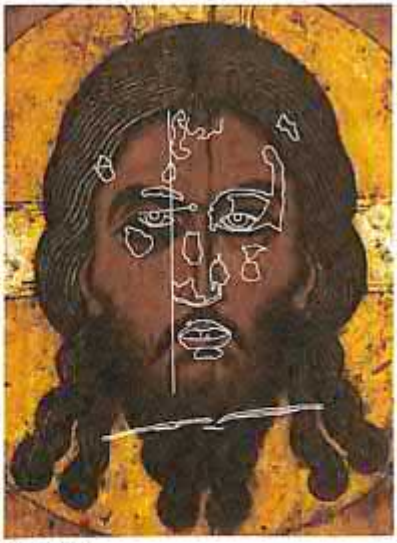
[119] H. Belting, *Bild und Kult* (1990), s. 240.



Fot. 124



Fot. 125



Fot. 126

Fot. 127

Tabl. 14

IV. Oblicze Chrystusa

Przedstawione wyżej dane historyczne oraz opisy zgodności proporcji Oblicz z Całunu i „Weroniki" oraz tych dwóch wizerunków z obrazami z katakumb, mozaiką z kościoła *S. Pudenziana*, medalionami Chrystusa na krzyżu Justyna II oraz ikonami[120], z których trzy zostały dokładnie omówione, pozwalają wysnuć kilka ważnych wniosków.

1. CAŁUN TURYŃSKI I „WERONIKA"

W odniesieniu do Oblicz z Całunu Turyńskiego i Chusty z Manoppello („Weroniki") oraz ich wpływu na wizerunki Chrystusa w katakumbach i ikonografii stwierdzić należy, co następuje:

1. Oblicza z Całunu i „Weroniki" wykazują stuprocentową zgodność, która wyklucza jakąkolwiek przypadkowość.

2. Podobieństwo to dowodzi, iż mamy do czynienia z odbiciem Oblicza tej samej osoby.

3. Wizerunków na Całunie i Chuście „nie namalowała ludzka ręka".

[120] I. Schneider, *Die Ikonenmalerei*.

4. Liczne próby wykonania dokładnej kopii wizerunku z Całunu, która zachowałaby wszystkie właściwości oryginału, nie przyniosły oczekiwanych rezultatów. Analogicznie wszelkie próby skopiowania wizerunku z Chusty za pomocą technik malarskich z góry skazane są na niepowodzenie, ponieważ obraz nie powstał przez naniesienie pigmentu, lecz modyfikację poszczególnych włókien tkaniny, które wskutek tego w odpowiedni sposób odbijają promienie światła. Powyższą tezę wzmacnia twierdzenie, iż Chusta została wykonana z morskiego jedwabiu, tak zwanego bisioru. Bisior jest bowiem materiałem wodo- i ogniotrwałym, który nie rozpuszcza się w alkoholu ani eterze, jest odporny na działanie rozcieńczonych kwasów i ługów, a przede wszystkim nie przyjmuje żadnych barwników.

5. Nawet jeśli modyfikacja włókien na Całunie i Chuście wykazuje ślady procesu fotochemicznego, jego przyczyna pozostaje niewyjaśniona. Pewne jest tylko to, że oba wizerunki przedstawiają odbicie tej samej twarzy. Proces powstania obrazu należy uznać za paranormalny. Wykluczywszy zastosowanie technik malarskich, można operować teoriami mówiącymi o działaniu różnych energii, lecz należy również pamiętać, iż stworzenie obrazu wymaga zastosowania odpowiednich programów sterujących.

6. Niezwykła zgodność Oblicz z Całunu i Chusty z najstarszymi wizerunkami Chrystusa w katakumbach i wszystkimi, również najnowszymi ikonami, wynika z faktu, iż chrześcijańscy malarze wzorowali się na proporcjach twarzy z „Weroniki". Utrwalone w formie

negatywu rysy twarzy z Całunu nie pozwalają na dokonanie odpowiednio dokładnych pomiarów. Pojawia się wręcz pytanie, czy w oparciu o sam Całun w ogóle można było wyobrazić sobie twarz zmarłego. Kiedy Secondo Pia pokazał w 1898 roku negatywy Całunu, wywołał powszechne zdumienie. Nie chciano dać wiary jego twierdzeniom, a nawet kierowano pod jego adresem pogróżki. Zapewne to właśnie ta niewiedza była powodem, dla którego Całun nie wywoływał do tej pory większego zainteresowania naukowców.

7. Pośredniego wpływu Całunu na wizerunki Chrystusa w katakumbach i ikonografii można upatrywać w tym, że – jak już wcześniej mogliśmy zauważyć – wiele wizerunków Chrystusa pokrywa się wyłącznie z rewersem „Weroniki". Fakt ten może świadczyć o tym, że awers i rewers „Weroniki" rozróżniano w oparciu o Oblicze z Całunu, które jako negatyw jest lustrzanym odbiciem twarzy. Dlatego też wykonane przez Secondo Pię negatywy ukazują właściwe odbicie twarzy, a tym samym – pokrywają się z awersem „Weroniki".

8. Wczesne wizerunki Chrystusa z katakumb, oparte na proporcjach twarzy z „Weroniki", są dowodem na to, że proporcje te były swoistą normą, decydującą o sposobie przedstawiania Oblicza Chrystusa. Freski te świadczą ponadto o tym, że pomimo rozpowszechnionej postawy odrzucenia obrazów potrzeba figuratywnego przedstawienia rzeczywistości religijnej była tak wielka, iż – zwłaszcza na Zachodzie – przemogła wszystkie głosy sprzeciwu; mimo wszystko zbawienie zaczęto ukazywać za pomocą

„martwych farb". W tym sensie wizerunek Chrystusa z „Weroniki" wykorzystywany był jako cesarski sztandar i bity na monetach, ponieważ jako „obraz, którego nie namalowała ludzka ręka" płótno to było świadectwem obecności Chrystusa i Jego władzy nad życiem i śmiercią. Nieprzypadkowo malowanie ikon łączono z modlitwą, by z dokładnym odwzorowaniem Oblicza Chrystusa złączyć również Jego łaskę. Tak też należy odpowiedzieć na pytanie, czy Chusta z Manoppello rzeczywiście jest owym obrazem z Kamulii, który przywędrował do niej z Jerozolimy przez Edessę, a następnie został przeniesiony przez Konstantynopol do Rzymu, gdzie przez stulecia doznawał czci jako „Weronika".

9. Chociaż nadal brakuje ostatecznych dowodów historycznych, wypowiedzi ojca Pfeiffera oraz sama Chusta i jej wyjątkowy charakter stanowią dla mnie przekonujący dowód, że w Manoppello mamy do czynienia z rzymską „Weroniką", a tym samym – obrazem z Kamulii; dlatego też w swoich wywodach nazywam Chustę z Manoppello „Weroniką". Chcąc przeprowadzić postępowanie dowodowe w przeciwnym kierunku, należałoby najpierw znaleźć inny tego rodzaju obraz, który miałby cechy przezrocza bez śladów pigmentu, utrwalony na prostej, całkowicie przezroczystej, ręcznie tkanej materii.

10. Tym samym należy stwierdzić, iż Mandylion z Watykanu i *Volto Santo* z Genui są starymi, godnymi czci kopiami „Weroniki".

11. Ponieważ na wizerunku z „Weroniki" widnieje Oblicze umęczonego, ale żywego mężczyzny, natomiast na

Całunie emanujące pokojem Oblicze zmarłego, należy przyjąć, że jeden z wizerunków powstał za życia, drugi zaś po śmierci tej samej osoby. Tak delikatna i – gdyby się potwierdziło, że jest to faktycznie bisior – drogocenna tkanina mogła być własnością tylko jednej kobiety. (A może samego króla Abgara?) Być może jest to owo sławne płótno, które Maryja otrzymała od Boga i któremu rzekomo oddawała cześć aż do swego Wniebowzięcia, o czym wspomina *Transitus Mariae*, najstarsze – pochodzące z końca VI wieku – opowiadanie o całunach grobowych Jezusa?[121]

Tak czy inaczej wiele przemawia za tym, że wizerunek powstał na drodze krzyżowej, a co za tym idzie postać Weroniki, czyli kobiety (fot. 128), która podała kroczącemu na Golgotę Jezusowi małą, delikatną – być może ozdobną – chustę, by po chwili otrzymać ją z odbiciem twarzy Jezusa, jest czymś więcej niż pobożną legendą. Czy kobietą tą była Maria Magdalena? A może Matka Jezusa?

Pewne jest, że na „Weronice" widnieje wizerunek żywego mężczyzny w sile wieku, lecz zarazem skrajnie umęczonego fizycznie. Ze względu na pełną proporcjonalność Oblicza trudno przyjąć, aby obraz mógł powstać na drodze odbicia twarzy Jezusa; należy raczej uznać, że powstał on wskutek świadomego działania, choć z pewnością nie dokonanego ludzką ręką.

Z tego samego powodu jest równie mało prawdopodobne, by „Weronika" miała cokolwiek wspólnego z płótnami grobowymi Jezusa. Tak drogocennej pamiątki nie

[121] R. van Haelst, *La Santa Sindone e l'Assunzione della Madre di Gesù*, „Collegamento pro Sindone", lipiec/sierpień 1998, s. 26.

Fot. 128: Mistrz z Flémalle, *Św. Weronika*, ok. 1425 roku (Frankfurt nad Menem, Städelsches Institut)

składa się w niepewnej kryjówce, jaką jest grób, ale strzeże się jej jak najcenniejszego klejnotu.

Jakkolwiek wyglądałyby losy „Weroniki", jedno jest pewne: obok niewyjaśnionego sposobu powstania wizerunku i zachowanego przez stulecia kształtu, największym wyzwaniem dla ludzkiego rozumu jest pełna zgodność Oblicza z Chusty z wizerunkiem z Całunu Turyńskiego. O ile bowiem jesteśmy zmuszeni uznać ten zadziwiający fakt, o tyle nie jesteśmy w stanie go wyjaśnić.

Ze względu na zgodność z Obliczem z Całunu Turyńskiego, „Weronika" zajmuje szczególne miejsce w dziejach męki Jezusa, a co za tym idzie – w opisie samej Osoby Jezusa. Jednakże w oparciu o samą „Weronikę" i dotyczące jej źródła historyczne nie da się udowodnić związku relikwii z męką Jezusa. Ta historyczna luka identyfikacyjna może zostać uzupełniona jedynie przez Całun Turyński.

12. W tym kontekście należy również przytoczyć wypowiedź włoskiej mistyczki Marii Valtorty (1897-1961) z 22 lutego 1944 roku – słowa wypowiedziane na długo przedtem, nim ktokolwiek pomyślał o zgodności Oblicz z Całunu i Chusty:

„Chusta Weroniki jest cierniem tkwiącym w duszy sceptycznej. Wy, letni i chwiejni w wierze, którzy kroczycie naprzód dzięki swym ścisłym badaniom, wy, racjonaliści – porównajcie Chustę z Całunem. Na pierwszej widnieje Oblicze Żyjącego, na drugim – Zmarłego. Lecz długość, szerokość, cechy somatyczne, kształt, właściwości są takie same. Połóżcie płótna jedno na drugim, a zobaczycie, że się pokrywają. To ja jestem. Ja, który wam chciałem pokazać, kim byłem i czym dla was z miłości się stałem. Gdybyście nie należeli do zatraconych, do ślepych, te dwa płótna wystarczyłyby wam, by przywieść was do miłości, do żalu, do Boga"[122].

Nawet jeśli potraktujemy tę opinię krytycznie i uznamy, że z naukowego punktu widzenia nie możemy jej uwzględnić, musimy przyznać, że mamy do czynienia z wypowiedzią, która wykracza poza obszar naturalnej wiedzy Marii Valtorty. W tamtych czasach nikt jeszcze nie myślał o ewentualnych podobieństwach pomiędzy tymi dwoma wizerunkami. Niewiedza sięgała tak daleko, że w niemieckim wydaniu jej pism[123] miejsce to po prostu opuszczono. Współczesne badania każą jednak zaliczyć tę wypowiedź do kategorii poznania paranormalnego i doświadczenia mistycznego.

13. Podsumowując przedstawione dane, należy stwierdzić, iż Całun Turyński i Chusta z Manoppello („Weronika") są wizerunkami tego samego Oblicza – raz Żyjącego, a raz Zmarłego.

---

[122] M. Valtorta, *Il poema del Uomo-Dio* (1975), t. 10: *L'evangelo come mi è stato rivelato*, s. 352, § 637.7.

[123] M. Valtorta, *Der Gottmensch* (brw).

2. OBLICZE CHRYSTUSA

Szukając odpowiedzi na pytanie, czyje Oblicze widnieje na Całunie i Chuście, musimy poza danymi historycznymi sięgnąć również po „wypowiedź" samego wizerunku z Całunu. Jak wspomniano, już 21 kwietnia 1902 roku agnostyk Yves Delage, przemawiając w paryskiej *Académie des Sciences*, stwierdził, że w oparciu o rachunek prawdopodobieństwa szansa, by na Całunie widniał wizerunek kogoś innego niż Jezusa Chrystusa, wynosi 1:10 000 000 000. Z biegiem lat, opierając się na nowszych badaniach, szacunek ten został skorygowany w górę[124]. W sytuacji braku innych przekonujących interpretacji wolno zatem stwierdzić, iż

Oblicze na Całunie z Turynu
oraz na Chuście z Manoppello, czyli „Weronice",
jest
OBLICZEM JEZUSA CHRYSTUSA

[124] B. Barberis, *Die Identifizierung des Mannes auf dem Grabtuch*, w: *Das Turiner Grabtuch* (2005), s. 191.

Bibliografia

Acta apostolorum apocrypha, post Constantinum Tischendorf denuo ed. Ricardus Adelbertus Lipsius et Maximilianus Bonnet, Hildesheim [u. a.] 1959

Badde Paul, *Das wahre Gesicht Jesu*, „Die Welt" z 23 września 2004

Badde Paul, *Boskie Oblicze. Całun z Manoppello*, Radom 2006

Baima Bollone Pierluigi, *Sindone e scienza: all'inizio del terzo millennio*, Turin 2000

Baima Bollone Pierluigi – Balsamo Cinisello, *Il grande libro della Sindone*, Milano 2000

Balossino Nello, *La ricerca informatica sull'immagine della Sindone*, „Elettronica e Telecomunicazioni", 1 (1996), ss. 1-11

Balossino Nello, *Computer Processing of the Body Image*, w: Scannerini Silvano – Savarino Piero [wyd.], *The Turin Shroud: past, present and future. International Scientific Symposium, Torino, 2-5 March 2000*, Turin 2000, ss. 111-124

Barberis Bruno, *Die Identifizierung des Mannes auf dem Grabtuch. Ein Aspekt der Authentizitätsfrage*, w: Maier Elisabeth [wyd.], *Das Turiner Grabtuch. Kongress, 28. und 29. Mai 2002. Studientag, 12. Februar 2003. Veranstaltet von der Wiener Katholischen Akademie. Bericht*, Wien 2005, ss. 183-196

Belting Hans, *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990

Belting Hans, *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 2004[6]

Bouchage Léon, *Le Saint Sudaire de Chambéry à Sainte Claire-en-Ville*, avril/mai 1534, Chambéry 1891

Brillante Carlo – Fanti Giulio – Marinelli Emanuela, *Caratteristiche delle macchie di sangue da considerare in una ricostruzione della Sindone di Torino in laboratorio*, w: *IV[e] Symposium scientifique international sur le linceul de Turin, Centre Internationale d'Études sur le linceul de Turin, Paris – 25 et 26 avril 2002*

Bulst Werner – Pfeiffer Heinrich, *Das Turiner Grabtuch und das Christusbild*, t. 1: *Das Grabtuch. Forschungsberichte und Untersuchungen*, Frankfurt a. M. 1987

Bulst Werner – Pfeiffer Heinrich, *Das Turiner Grabtuch und das Christusbild*, t. 2: *Das echte Christusbild; das Grabtuch, der Schleier von Manoppello und ihre Wirkungsgeschichte in der Kunst mit einem Anhang von Gino Zaninotto*, Frankfurt a. M. 1991

Cappi Mario, *La Sindone: dalla A alla Z; storia – scienza – fede*, Padua 1997

Chastel André, *Il sacco di Roma 1527*, Torino 1983

Christie Yves, *Gegenwärtige und endzeitliche Eschatologie in der frühchristlichen Kunst. Die Apsis von Sancta Pudenziana in Rom*, „Orbis Scientiarum" II (1972), ss. 47-60

Ciliberti Giuseppe M., *Il Santo Sudario e la chiesa di S. Bartolomeo degli Armeni*, Genova 1988

Cramer Winfried, „Abgar", w: *Lexikon für Theologie und Kirche*, t. 1, Freiburg 1993[3]

Dantes Werke: Das neue Leben – die göttliche Komödie. Neu übertragen und erläutert von Richard Zoozmann, Leipzig [brw]

„Das Zeichen Mariens", St. Gallen, Dezember, 12 (1978), s. 7

Deckers Johannes G., *Die Katakombe „Santi Marcellino e Pietro"*, w: Seeliger Hans Reinhard – Mietke Gabriele, *Repertorium der Malereien = La catacomba dei Santi Marcellino e Pietro*, Münster 1987

Deckers Johannes G. – Mietke Gabriele – Weiland Albrecht, *Die Katakombe „Commodilla". Repertorium der Malereien mit einem Beitrag zu Geschichte und Topographie von V. Carletti*, t. 3, Città del Vaticano 1994

Desreumaux Alain, *Histoire du roi Abgar et de Jésus / présentation et traduction du texte syriaque intégral de La doctrine d'Addai*, Paris 1993

Die Geschichte des Christentums, t. 5, ss. 319-324; t. 6, ss. 593--598, Freiburg 1991, 1994

Die Pilgerreise der Aetheria: Peregrinatio Aetheriae, eingel. und erkl. von Hélène Pétré, Stift Klosterneuburg bei Wien 1958

Die Wahrhafftige und Kurtze Berichtung, w: Chastel André, *Il sacco di Roma 1527*, Torino 1983

Dietz Karlheinz, *Einige Hypothesen zur Frühgeschichte des Turiner Grabtuchs*, w: Scannerini Silvano – Savarino Piero [wyd.], *The Turin Shroud: past, present and future. International Scientific Symposium, Torino, 2-5 March 2000*, Turin 2000, ss. 325-378

Dobschütz Ernst von, *Christusbilder: Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig 1899 (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, Neue Folge, III. Band)

Dufour Bozzo Colette, *Il „Sacro Volto" di Genova*, Roma 1974

Enrie Giuseppe, *La fotografia della S. Sindone*, w: Aa. Vv., *L'ostensione della S. Sindone*, Torino 1931

Enrie Giuseppe, *La Santa Sindone rivelata dalla fotografia*, Torino 1933

Epifaniusz, *Epistula ad Joannem Episcopum Hierosolymae a S. Hieron. Latina reddita*, w: *Eapiphan. Opp.*, II, 317, ed. Petav. Paris 1622

Euzebiusz z Cezarei, *Historia Kościelna o męczennikach palestyńskich*, Kraków 1993

Euzebiusz z Cezarei, *Epistula ad Constantiam*, [bmw] 2002

Evagrii Scolastici Historia Eccesiastica, PG 86, 2, kol. 2746 ff

Ewagriusz Scholastyk, *The ecclesiastical history of Evagrius Scholasticus*, translated [from the Latin] with an introduction by Michael Whitby, Liverpool 2000

Fanti Giulio – Maggiolo Roberto, *The double superficiality of the frontal image of the Turin Shroud*, w: Journal of Optics A: Pure and Applied Optics, volume 6, issue 6, 13 April 2004, ss. 491-503

Fasola Umberto M., *Die Domitilla-Katakombe und die Basilika der Märtyrer Nereus und Achilleus*, Vatikanstadt–Rom 1978

Filas Francis L., *The dating of the Shroud of Turin from coins of Pontius Pilate*, Youngtown 1980

Fiocchi Nicolai Vincenzo – Bisconti Fabrizio – Mazzoleni Danilo, *Roms christliche Katakomben. Geschichte – Bilderwelt – Inschriften*, Regensburg 1998

Flury-Lemberg Mechthild, *Die Leinwand des Turiner Grabtuches. Zum technischen Befund*, w: Scannerini Silvano – Savarino Piero [wyd.], *The Turin Shroud: past, present and future. International Scientific Symposium, Torino 2-5 March 2000*, Turin 2000, ss. 21-43

Fossati Luigi, *La polemica sulla autenticità della Sacra Sindone*, w: „Collegamento pro Sindone" 1995 (Suppl. Coll. pro Fidelitate, Nr. 2, März/April 1995, S. 10 oraz Nr. 4, Mai/Juni 1995, S. 17-30)

Gaeta Saverio, *Il volto del Risorto*, Roma 2005

Georgii Cedreni Annales, sive Historiae ab exordio mundi ad Isacium Comnenum usque Compendium: nunc primum liberalitate magnificorum ac generosorum DD. Marci & Ioannis, Antonii ff. Fuggerorum, & Graece & Latine editi: Gulielmo Xylandro Augustano interprete..., Basel 1566, Fol.

González Núñez Jacinto, *La leyenda del rey Abgar y Jesús: orígenes del cristianismo en Edessa / introducción, traducción y notas del texto siríaco de „La enseñanza del apóstol Addai" con el complemento de la traducció*, Madrid 1995

Grimaldi Giacomo, *Opusculum de Sacrosancto Veronicae Sudario Ac Lancea qua Salvatoris Nostri Jesu Christi Latus patuit. In*

Vaticana Basilica maxima Veneratione asservatis... 1616 (popr. 1618), Biblioteca Vaticana, Archivio San Pietro, cod. H3

Hennecke Edgar, *Neutestamentliche Apokryphen*, Tübingen 1924

Himmelmann Nikolaus, *Das Hypogäum der Aurelier am Viale Manzoni: ikonographische Beobachtungen*, Mainz 1975

Innocenty III, papież, *Innocentii III Romani Pontificis Opera omnia*, t. 1-4, *Lutetiae Parisiorum*, w: Migne, 1889/1891 (PL, Vol. CCXIV-CCXVII), vol. 215, coll. 345sq (kazanie); coll. 1270 (bulla) (W48)

Jackson John P. – Jumper Eric J. – Ercoline William R., *Correlation of Image Intensity on the Turin Shroud with the 3--D-Structure of a Human Body Shape*, „Applied Optics", vol. 23, July 15, 1984

Jackson John P., *Is the Image on the Shroud Due to a Process Heretofore Unknown to Modern Science?*, „Shroud Spectrum International", No. 34, March 1990, ss. 3-29

Jesus Christus gestern, heute, in Ewigkeit. Für menschenwürdige Entwicklung in Frieden und Gerechtigkeit. Der Pavillon des Heiligen Stuhls, EXPO 2000, Hannover 2000

Kollwitz Johannes, *Das Christusbild des dritten Jahrhunderts*, Münster 1953

Krannich Torsten – Schubert Christoph – Sode Claudia, *Die ikonoklastische Synode von Hiereia 754: Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar ihres Horos / nebst einem Beitrag zur „Epistula ad Constantiam" des Eusebius von Caesarea von Annette von Stockhausen*, Tübingen 2002

Laussermayer Roman, *Meta-Physik der Radiokarbon-Datierung des Turiner Grabtuches. Kritische Analyse der Datierungsergebnisse*, Imst 2004[4]

Lindner Eberhard, *On the origin of the body image in the Turin Shroud*, w: *IV^e Symposium scientifique international sur le linceul de Turin, Centre Internationale d'Études sur le linceul de Turin, Paris – 25 et 26 avril 2002*

Maier Elisabeth [wyd.], *Das Turiner Grabtuch. Kongress, 28. und 29. Mai 2002. Studientag, 12. Februar 2003. Veranstaltet von der Wiener Katholischen Akademie. Bericht*, Wien 2005

Mansi Joannes Dominicus, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, Graz 1960-62

Moretto Gino, *Sindone: la guida*, Torino 1996

Müller Gerhard [wyd.], *Theologische Realenzyklopädie*, t. 6, Berlin–New York 1980, ss. 528-529

Nestori Aldo, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane. Il edizione riveduta e aggiornata*, Città del Vaticano 1993

Oppenheim Max von, *Höhleninschrift von Edessa mit dem Briefe Jesu an Abgar*, Berlin 1914

Petrus Mallius, *Descriptio Basilicae Vaticanae aucta atque emendata a Romano presbitero*, w: *Codice Topografico della Città di Roma*, vol. III, Roma 1946, ss. 375-442

Petrus Mallius, *Romani Basilicae veteris Vaticanae descriptio cum notis Pauli de Angelis, quibus accedit descriptio brevis novi templi Vaticani nec non utriusque iconographia*, Romae 1646

Pfeiffer Heinrich, *Das Grabtuch von Turin und die Wissenschaft*, w: Resch Andreas, *Paranormologie und Religion*, Innsbruck 1997 („Imago Mundi" 15), ss. 105-123

Pfeiffer Heinrich, *Der Schleier von Manoppello und die Ikonographie des Christusantlitzes*, w: Resch Andreas, *Paranormologie und Religion*, Innsbruck 1997 („Imago Mundi" 15), ss. 125-146

Pia G., *La prima fotografia della SS. Sindone*, „Sindon", aprile 1961, ss. 33-58

Raffard de Brienne Daniel, *Dictionaire du Linceul de Turin*, Paris 1997

Raffard de Brienne Daniel, *Le ducs d'Athènes e le Linceul*, w: *Non fait de main d'homme. Actes du IIIème Symposium Scientifique International du CIELT, Nice 1997*, Paris 1998

Resch Andreas, *Paranormologie und Religion*, Innsbruck 1997 („Imago Mundi" 15)

Robert de Clari, *La conquête de Constantinople*, Paris 1956

Scannerini Silvano – Savarino Piero [wyd.], *The Turin Shroud: past, present and future. International Scientific Symposium, Torino, 2-5 March 2000*, Turin 2000

Schlömer Blandina Paschalis, *Der Schleier von Manoppello und das Grabtuch von Turin*, hrsg. von Andreas Resch, Innsbruck 2001²

Schneider Ivan, *Die Ikonenmalerei. Technik und Vorzeichnungen. Nach einem russischen Manuskript*, Recklinghausen 1984

Tamburelli Giovanni, *Ricostruito al computer il volto della Sindone*, „Media" 2000, 3 (marzo 1985), ss. 47-65

Theophylactus Simocatta, *Geschichte*, übers. und erl. von Peter Schreiner, Stuttgart 1985

Torrigio Francesco Maria, *Le sacre grotte vaticane, nelle quali si tratta di corpi santi, sepolchri de'Pont., imperatori, rè, cardinali, vescovi, chiese, statue, imagini, inscrittioni, epitaffij, e d'altre cose memorabili si dentro Roma, come fuori*, Roma 1639

Traditio Apostolica, w: Schöllgen Georg [wyd.], *Didache: [lateinisch, griechisch, deutsch] = Zwölf-Apostel-Lehre*, Freiburg i. Br. [u. a.] 1991

Valtorta Maria, *Der Gottmensch: Leben und Leiden unseres Herrn Jesus Christus*, Hauteville [brw]

Valtorta Maria, *Il poema del Uomo-Dio. Ed. Dell'Anno Santo 1975*, t. 10: *L'evangelo come mi è stato rivelato*, Isola del Liri 1975

Van Haelst Remi, *La Santa Sindone e l'Assunzione della Madre di Gesù*, „Collegamento pro Sindone", juli/august 1998, s. 26

Vittore Donato, *Il Volto di Manoppello: Un dipinto? Le ultime indagini. Il Telo*, „Rivista di Sindonologia", gennaio/aprile 2000, ss. 35-37

Wolf Gerhard, *Schleier und Spiegel: Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002

Zaccone Gian Maria, *L'immagine rivelata. 1898. Secondo Pia fotografa la Sindone*, Archivio di Stato di Torino, 21 aprile – 20 giugno 1998

Zaccone Gian Maria, *The Shroud from the Charnys to the Savoys*, w: Scannerini Silvano – Savarino Piero [wyd.], *The Turin Shroud: past, present and future. International Scientific Symposium, Torino, 2-5 March 2000*, Turin 2000, ss. 379-412

Indeks osób

Abgar, król Edessy 20, 49, 50, 51, 52, 53, 64, 129, 134, 135, 136, 138
Abgar V Ukama 49, 50
Aetheria 50, 135
Agryppa I 19
Aleksander III 63
Allegri, Renzo 69
Amadeus de Tremelay 23
Ananiasz 50, 51, 52
Anna z Lusignano 24
Aquilina 56

Badde, Paul 84, 133
Baima Bollone, Pierluigi 23, 24, 29, 31, 33, 133
Balossino, Nello 30, 39, 133
Barberis, Bruno 132, 133
Bassa 56
Belting, Hans 120, 122, 133, 134
Bisconti, Fabrizio 48, 136
Bouchage, Léon 25, 134
Brillante, Carlo 37, 134
Bulst, Werner 22, 23, 24, 31, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 68, 70, 72, 134

Cappi, Mario 24, 25, 28, 29, 40, 134
Castelvecchio, Clemente da 74, 76
Celestyn III 63
Chastel, André 66, 134, 135
Chosroes I Anoszirwan 21
Christe, Yves 110, 134
Ciliberti, Giuseppe M. 117, 134
Comi, Francesco 120
Cramer, Winfried 50, 134

Dante Alighieri 64, 65
De Fabritiis, Donat' Antonio 74, 76
Deckers, Johannes G. 106, 108, 134, 135
Delage, Yves 28, 132
Desreumaux, Alain 135
Dietz, Karlheinz 60, 135

Dioklecjan 56, 57
Dobschütz, Ernst von 49, 51, 52, 53, 55, 57, 58, 59, 60, 63, 64, 67, 84, 112, 135
Dufour Bozzo, Colette 117, 135
Durante, Giancarlo 33
Dziurach, Bohdan 10, 112

Egeria 50
Emanuel Filibert 25
Enrie, Giuseppe 28, 31, 38, 135
Epifaniusz 18, 20, 135
Ercoline, William R. 39, 137
Euzebiusz z Cezarei 7, 19, 49, 135
Ewagriusz Scholastyk 53, 136

Fanti, Giulio 35, 36, 37, 81, 83, 134, 136
Fasola, Umberto M. 104, 136
Filas, Francis L. 31, 136
Fiocchi Nicolai, Vincenzo 48, 136
Flury-Lemberg, Mechthild 16, 136
Fossati, Luigi 28, 136
Frei, Max 29

Gaeta, Saverio 67, 72, 73, 74, 136
Geoffroy de Charny 23
Georgios Kedrenos 58
Grimaldi, Giacomo 64, 67, 76, 136
Grzegorz Referendarz 22
Grzegorz XI 120
Grzegorz XV 68
Grzegorz z Nyssy 56, 57

Hannan 51
Herakliusz 53, 58
Himmelmann, Nikolaus 102, 137
Humbert II Sabaudzki 32
Humbert Sabaudzki 28
Hypatia 55, 84

Ilchan Argun 64
Innocenty III 64, 137
Ioannis Skylitzis 58
Ireneusz z Lyonu 97

Jackson, John P. 38, 39, 137
Jan Apostol 19, 96
Jan, biskup Jerozolimy 20
Jan III 60
Jan Paweł II 32
Jan VII 62, 63
Jeanne de Vergy 23
Judica Cordiglia, Giovanni Battista 29
Julian II Apostata 59
Juliusz II 65, 73
Jumper, Eric J. 38, 39, 137
Justyn II 10, 55, 59, 60, 61, 62, 112, 113, 114, 116, 125
Justynian II 60, 61, 62

Kalwin, Jan 26
Kamulos 56
Karol Boromeusz 25
Karol Burbon 66
Karol V 66
Klemens Aleksandryjski 96, 97
Klemens VII 24, 66
Klemens XI 77

Kollwitz, Johannes 98, 137
Konstancja 49
Konstantyn 49, 53
Konstantyn VII 22

Laussermayer, Roman 33, 137
Leonelli, Giacom' Antonio 73
Leonelli, Marzia 73
Licyniusz 49
Lindner, Eberhard 35, 137
Ludwik Sabaudzki 24
Ludwik VII 22

Maggiolo, Roberto 36, 136
Mansi, Joannes Dominicus 19, 138
Marguerite de Charny 24
Marinelli, Emanuela 37, 134
Maurycjusz 53
Mazzoleni, Danilo 48, 136
Michał III 60, 62
Mietke, Gabriele 108, 134
Montaldo, Leonardo 116
Moretto, Gino 26, 28, 138

Nestori, Aldo 100, 138
Nicholas di Biedma 120

Oppenheim, Max von 52, 138
Othon de la Roche 23

Paweł V 68
Pellegrino, Michele 29, 38
Petrucci, Pancrazio 73, 75
Petrus Mallius 63, 138
Pfeiffer, Heinrich 8, 9, 22, 23, 24, 31, 50, 51, 52, 53 55, 56, 57, 58, 60, 63, 68, 69, 70, 71, 72, 75, 128, 134, 138
Philippikos 58
Pia, G. 38, 138
Pia, Secondo 26, 27, 38, 127, 140
Pierre d'Arcis 24
Pius IX 120
Ponce de la Roche 23

Raban Sauma 64
Raffard de Brienne, Daniel 22, 23, 25, 138
Remigio da Rapino 78
Resch, Andreas 10, 60, 72, 138, 139
Robert de Clari 22, 139

Schenker, Paul O. 69
Schlömer, Blandina Paschalis 8, 9, 69, 70, 71, 85, 139
Schneider, Ivan 88, 125, 139

Tamburelli, Giovanni 30, 39, 44, 45, 139
Teodor I Laskarys 22
Teodora 61
Teodozjusz 57
Theophylactus Simocatta 58, 60, 139
Torrigio, Francesco Maria 66, 139
Tyberiusz 31

Urban VIII 68, 75

Valtorta, Maria 130, 131, 139
Van Haelst, Remi 129, 139
Vigo, Chiara 84
Vittore, Donato 81, 139
Weiland, Albrecht 108, 134
Wolf, Gerhard 63, 64, 140
Zaccone, Gian Maria 23, 24, 26, 140

Indeks rzeczowy

Acheiropoietos 54, 55, 56, 57, 58, 59
Anablatha 20
Arkosolium 100
Avellino 29

Besançon 23
Bisior 84, 126, 129

Całun Turyński 8, 9, 11, 12, 13, 15, 16, 34, 45, 47, 48, 62, 69, 70, 72, 83, 85, 86, 88, 96, 99, 112, 1116, 125, 130, 131, 132
Cezarea 55, 57
Chambéry 24, 25, 136
Chrystus tronujący 98, 106
Chrystus z Apostołami 98, 110
Chrystus z uczniami 98, 104
Chusta z Manoppello 8, 9, 13, 48, 62, 72, 75, 79, 80, 85, 125, 128, 131, 132
Cyborium Weroniki 64

„Das Zeichen Mariens" 69, 70, 134

Descriptio 63, 138
Dobry Pasterz 11, 97, 98, 100, 102
Doctrina Addai 51, 135
Dzieje Judy Tadeusza 51

Edessa 19, 20, 21, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 64, 69, 128, 136, 138
Eikon 63
Eikon acheiropoietos 55
Esseńczycy 19

Francja 18, 23

Galeria Tretiakowska 122
Galleriola del Romanelli 68, 120

Hipogeum Aureliuszy 57, 98, 102

Ikony 18, 69, 70, 97, 116, 122, 125, 126, 128
Itinerarium Egeriae 50

Jerozolima 8, 18, 19, 54
Jet Propulsion Laboratory 38
Justinianopolis Camulianorum 54

Kamulia 53, 56, 58, 59, 112
Kamuliana 53, 54
Katakumby 11, 12, 13, 47, 48, 85, 96, 97, 98, 100, 125, 126, 127
Katakumby Domitylli 98, 100, 104, 136
Katakumby Komodylli 98, 108
Katakumby Piotra i Marcellina 98, 106
Katakumby Pryscylli 98, 100
Klaryski 25, 34, 120
Konstantynopol 21, 22, 54, 55, 59, 62, 64, 116, 120, 128
Krzyż Justyna II 10, 61, 112, 113, 114, 116, 125
Kult obrazów 49, 61

Labarum 59
Legenda Abgara 49
Lirey 18, 23
List Abgara 49, 51

Mandylion 21, 53, 63, 68, 120, 122
Mandylion z Edessy 21, 69
Mandylion z Nowgorodu 116, 122
Mandylion z Watykanu 69, 116, 120, 128
Manoppello 8, 9, 11, 13, 45, 46, 47, 48, 54, 60, 62, 63, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 125, 128, 134, 138, 139
Metoda C-14 32
Moneta Piłata 31
Montevergine 29
Muszle szlachetnych małży 84

NASA 39

Oblicze Chrystusa 6, 9, 13, 59, 76, 104, 106, 110, 116, 122 125, 127, 128, 132
Oblicze z Całunu Turyńskiego 11, 12, 88, 130
Obraz Chrystusa z Kamulii 53
Obraz z Kamulii 55, 56, 58, 60, 112, 128

Palladium 59, 60
Pasterz czytający 57, 98, 102
Pinna nobilis 84
Prawdziwy wizerunek Chrystusa 9, 48, 49, 50, 75
Pudenziana 11, 98, 110, 125, 134
Punkty orientacyjne 85, 86, 88, 89
Punkty wspólne 70
Punkty zgodności 12, 86

Rakos tetradiplon 52
Relatione historica 72, 73, 74
Relazione Istorica 68
Reservage 16

Sacco di Roma 65, 66, 67, 134, 135

San Bartolomeo degli Armeni 116, 117, 134

Sindon 52

Solidus 60, 61, 62

Spór o obrazy 18, 21, 48

Szkic 10, 12, 36, 37, 85, 86, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 99, 100, 102, 104, 106, 108, 110, 112, 113, 114, 118, 121, 122

Templariusze 22, 23

Test karbonowy 32

Traditio Apostolica 96, 139

Transitus Mariae 129

Trójwymiarowość Całunu Turyńskiego 31, 39

Trójwymiarowość „Weroniki" 83

Turyn 13, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 31, 32, 33, 72, 133

Volto Santo z Genui 116, 118, 120, 128

Volto Santo z Manoppello 11, 45, 69, 78, 81

„Weronika" 8, 9, 11, 12, 13, 20, 34, 36, 46, 47, 48, 54, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 75, 76, 78, 85, 86, 88, 90, 93, 94, 95, 96, 99, 100, 102, 104, 106, 108, 110, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 120, 121 122, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131

Wizerunek Chrystusa 9, 11, 19, 22, 48, 49, 50, 52, 60, 63, 68, 75, 96, 97, 98, 100, 102, 112, 122, 125, 126, 127, 128

Wizerunek ciała 34

Wizerunki Chrystusa z katakumb 96, 98, 112, 125, 126, 127

XV Kongres „Imago Mundi" 72

Przez stulecia Całun Turyński można było oglądać jedynie oczami wiary. Dzięki współczesnej technice Całun odsłania przed wątpiącymi ukryte Oblicze Jezusa Chrystusa, potwierdzając zarazem prawdziwość przekazu ewangelicznego. Na podstawie badań naukowych i ikonografii chrześcijańskiej o. Andreas Resch dowodzi, że do naszych czasów zachował się jeszcze jeden, mało znany, wizerunek Chrystusa, całkowicie zgodny z tym, jaki został utrwalony na Całunie Turyńskim. Tę prawdziwą ikonę – „Weronikę" – można zobaczyć w Manoppello we włoskiej Abruzji.

Porównajcie Chustę z Całunem. Na pierwszej widnieje Oblicze Żyjącego, na drugim – Zmarłego. Lecz długość, szerokość, cechy somatyczne, kształt, właściwości są takie same. Połóżcie płótna jedno na drugim, a zobaczycie, że się pokrywają. To ja jestem. Ja, który wam chciałem pokazać, kim byłem i czym dla was z miłości się stałem. Gdybyście nie należeli do zatraconych, do ślepych, te dwa płótna wystarczyłyby wam, by przywieść was do miłości, do żalu, do Boga.

mistyczka Maria Valtorta (1897-1961)

POLWEN

ISBN 83-89862-77-8