

PODSTAWOWE PUNKTY TEOLOGICZNEGO WIZERUNKU CHRYSYUSA

Odkąd św. Augustyn napisał, że nie znamy już oblicza Chrystusa¹, a Grzegorz I Wielki uznał, że obrazy można usprawiedliwiać tylko jako Biblię dla nie umiejących czytać, teologia zachodnia nie pojęła nigdy całkowitej powagi kwestii obrazów².

Argumentuje się zazwyczaj tak: efektem Wcielenia jest również możliwość odtworzenia Boga, lecz dana tylko ludziom współczesnym Jezusowi z Nazaretu. Wówczas nie namalowano jednak żadnego Jego obrazu; nie zachował się przynajmniej jeden współczesny Mu portret. Tak więc artystom na Zachodzie w dużym stopniu wolno wymyślać na nowo wizerunek Chrystusa w sposób odpowiadający ich wyczuciu i upodobaniom.

Kościół Wschodni w takim debatowaniu nad obrazem Chrystusa w sztuce widzi jedynie opóźnienie Zachodu w stosunku do rewolucyjnego faktu Wcielenia Boga. Argumentuje dokładnie odwrotnie: kiedy Bóg stał się człowiekiem, wówczas również Jego obraz został dany po wsze czasy; wizerunek autentycznego Chrystusa jest zatem jedynym prawdziwym obrazem Boga, jaki otrzymali artyści w celu urzeczywistnienia Go w materii. Nie należy więc dłużej wątpić w możliwość wytworzenia obrazu Boga środkami, jakimi dysponuje ludzka sztuka. Pozostaje tylko kwestia, jak urzeczywistnić obraz Boga poprzez wizerunek prawdziwego Chrystusa.

Zanim jednak spróbujemy odpowiedzieć na to podstawowe pytanie, skoncentrujmy się na skutkach Wcielenia i zadajmy sobie pytanie, jak wpłynęły one na sztukę wszech czasów.

¹ *O Trójcy Świętej* 3,8.

² Na temat Pisma dla nie umiejących czytać patrz: Heinrich Pfeiffer, *Biblia Pauperum*, w: *Dizionario di Omiletica*, wyd. M. Sodi i A. M. Triacca, Leumann und Gorle 1998, s. 197-199.

Niektóre skutki Wcielenia

Powiedzieliśmy już, że jednego ze skutków Wcielenia należy upatrywać w tym, iż Bóg ma tylko jeden wizerunek. Oznacza to, że stał się On indywidualnie rozpoznawalny, że charakteryzuje Go indywidualny portret. Inaczej Bóg nie stałby się całkowicie człowiekiem.

Franciszkanin Jan Duns Szkot, teolog średniowieczny nazwany „Doktorem subtelnym”, podkreśla, że Bóg przyjął indywidualną męską naturę. Z tego względu na wielu obrazach, przedstawiających nagie Dzieciątko Jezus siedzące na kolanach Maryi, podkreśla się męski narząd płciowy. Takie obrazy wskazują na wpływy franciszkańskie. We Wcieleniu Boga należy jednak podkreślać nie tylko przyjęcie indywidualnej męskiej natury, lecz również samo boskie działanie. Wcielenie jest bowiem dziełem Boga, zaś wszystko, co Bóg czyni, ma wpływ uniwersalny, oczywiście według ekonomii zbawienia, przy współdziałaniu ludzi.

Dzięki kapłaństwu zbawcze działanie Boga jest obecne we wszystkich regionach geograficznych i historycznych, po śmierci i zmartwychwstaniu Chrystusa, z całą przeobrażającą boską siłą. To, co rozpoczęło się na ziemi od Wcielenia, dzięki chrześcijańskiemu kapłaństwu oddziałuje we wszystkich epokach i we wszystkich częściach świata. Dotyczy to czasów po Chrystusie, a także w tajemniczy sposób czasów przed Jego ziemskim życiem i Jego ofiarą na krzyżu, zbawiającą wszystkich ludzi. Oznakę tego oddziaływania, nie tylko w kierunku przyszłości, lecz również przeszłości, można widzieć w kapłaństwie Melchizedeka, wzoru dla kapłaństwa Chrystusa.

Podsumujmy zatem: wszystko, co Bóg czyni, ma oddziaływanie uniwersalne - przede wszystkim Jego Wcielenie.

Jeśli zastosujemy tę zasadę do wizerunku Chrystusa lub dokładniej: do wyobrażenia Boga, które należy urzeczywistniać poprzez obraz autentycznego Chrystusa, zasadniczo musi to być w pełnym tego słowa znaczeniu możliwe we wszystkich epokach po Chrystusie i przy współdziałaniu ludzi; w niektórych kulturach ludzkości nawet przedtem musiało już istnieć jakieś przeczucie ukierunkowane na prawdziwy obraz Boga.

Jeśli wynika stąd *a priori* nie brany dotąd pod uwagę postulat wizerunku Chrystusa jako prawdziwego obrazu Boga, to należy *a posteriori* pytać o konkretne urzeczywistnienie tego postulatu.

Teologiczny problem wizerunku Chrystusa a ikona Chrystusa

Odkąd greccy teologowie na soborach od IV do VI w. coraz częściej próbowali odwoływać się do delikatnej równowagi między ludzką i boską naturą, a także ją formułować, dostrzegli również problem wizerunku Chrystusa jako jedyne go obrazu Boga.

Już Euzebiusz pisał o tym problemie w *liście do Konstancji*, córki Konstantyna: wizerunek Chrystusa można urzeczywistnić tylko jako obraz postaci Jego sługi, a nie Jego chwały. Stąd też lepiej w ogóle zrezygnować z Jego materialnego wizerunku³

Podczas sporu o obrazy ikonokłaści, czyli obrazoburcy, jeszcze zaostrzą ten argument, mówiąc, że ikonofilowie padają ofiarą herezji nestorian lub monofizytów. Tylko ludzka natura daje się bowiem opisać i przedstawić na obrazie; natura boska natomiast, jako nie dająca się opisać i nieograniczona, nie podlega ingerencji artysty. Jeśli mimo to artysta pragnie namalować ikonę Chrystusa, oddziela tym samym ludzką naturę od boskiej, której nie może przedstawić. W praktyce jest więc nestorianinem. Jeśli zaś ktoś twierdzi, że w ikonie Chrystusa można zawrzeć boską naturę, to nie potrafi ukazać, czym na konkretnym obrazie boska natura różni się od ludzkiej. Jest to wówczas jednoznaczne z herezją monofizytyzmu.

Przeciwko temu wyrafinowanemu podwójnemu argumentowi, że malarz i czciciel obrazu Chrystusa pada ofiarą albo Scylli nestorianizmu albo Charybdy monofizytyzmu, cała zachodnia teologia nie potrafi znaleźć żadnego rozsądnego kontrargumentu.

Teologia w zasadzie nie traktuje poważnie kwestii obrazów, zaś sztuki piękne, podejmujące tematykę religijną, usprawiedliwia się tylko argumentami antropologicznymi. Obraz służy jako pamiątka, zdobi święty budynek i - ponieważ nie posługuje się pismem - temu, kto nie nauczył się czytać, w plastyczny sposób przybliża święte wydarzenia, opisywane w Biblii. Widziana w takim świetle kwestia obrazów, a tym samym cała sztuka kościelna, pozostaje na marginesie teologii.

Przesłankę do rozwiązania tego problemu, której jednak na Zachodzie nie podchwycycono, znalazł dopiero po zakończeniu sporu o obrazy opat Teodor z klasztoru Studion w Konstantynopolu⁴. Zauważył on trafnie, że charakter obrazu nie jest przypisany ani do ludzkiej ani do boskiej natury, lecz tylko do osoby. Tylko indywidual-

³ Por. Ch. von Schönborn, *Ikona Chrystusa*, Poznań 2001.

⁴ Teodor Studyta, *Antirrheticus*, PG 99, 420.

na osoba może dzięki swojej odtwarzalności zostać rozpoznana i to – dodajmy – nawet na każdej, niezbyt udanej lub lichej karykaturze. Tym samym podwójny argument ikonoklastów okazał się argumentem pozornym.

Wizerunek – czy raczej indywidualna rozpoznawalność – jest równie duchową rzeczywistością jak każde słowo, które – wypowiedziane lub tylko napisane – też potrzebuje materialnego nośnika: powietrza lub papieru. W zachodniej filozofii i teologii pojęcie „duchowy” mylone jest często, jak mi się wydaje, z pojęciem „abstrakcyjny”

Fakt, że bóstwa, jak mówią starotestamentowi prorocy, są tylko kawałkiem materii, należy przypisać ich ogólnej, a nie indywidualnej naturze. Wszystkie bóstwa stanowią w rzeczywistości przedstawienie sił przyrody, takich jak na przykład płodność, lecz bynajmniej nie odzwierciedlenie indywidualnych osób, a już z pewnością nie jednego Boga.

Tylko Jezus Chrystus jest Bogiem i jednocześnie indywidualną Osobą. Ten podstawowy, niepowtarzalny fakt wyróżnia wizerunek Chrystusa spośród wszelkich innych obrazów. Tylko na tym portrecie może się zlać w jedno cała ogólnie obowiązująca szerokość boskiej natury i precyzyjnie opisana ludzka osobowość indywidualnego człowieka. Zasadniczo do każdego wizerunku prawdziwego Chrystusa odnosi się to, co o samym Chrystusie zostało powiedziane na początku *Listu do Hebrajczyków*: łączy On w sobie odblask Jego chwały i odbicie Jego istoty (por. Hbr 1, 3).

Zakaz obrazów w Starym Testamencie

Trudno pojąć właściwy sens starotestamentowego zakazu obrazów (por. Wj 20, 4), zaś ikonoklaści wszech czasów ściśle go przestrzegali, zaślepieni wściekłością. Zakaz obrazów chroni przede wszystkim jedyność Boga i oznajmia, że stosunek między jedynym Stwórcą a Jego stworzeniami jest jednoliniowy i nieodwracalny.

Wszystko, co można przedstawić w jakiegokolwiek materii, jest ograniczone. Natomiast Boga nie da się opisać ani ograniczyć; Jego imienia nie można nawet wymówić, gdyż inaczej stworzenie dysponowałoby choćby minimum władzy nad Stwórcą. Kiedy ktoś zwraca się do mnie po imieniu, reaguję. Ten zatem, kto zna moje imię, ma nade mną choć odrobinę władzy. Stąd też czczenie Imienia Bożego, tzn. nie wypowiedzanie go, można porównać z zakazem tworzenia obrazów.

Drugi sens zakazu obrazów tkwi w tym, że Bóg sam chciał ukazać swój wizerunek poprzez Wcielenie Syna. Zakaz obrazów wytworzył pewną próżnię w ludzkiej fantazji, aby ten dar wszystkich darów mógł zostać przyjęty w całkiem czystej postaci, pozbawiony wszelkiego ludzkiego myślenia i niezmacony. To zadanie zlecił Bóg żydom – swojemu narodowi wybranemu.

Elementy zakazu obrazów są później również ciągle obecne, lecz jest on skierowany tylko przeciw fałszywemu sposobowi tworzenia wizerunku Chrystusa lub uprawianiu teologii z filozoficznego punktu widzenia. Zasadniczo człowiek musi w każdym spotkaniu z żywym Bogiem zanurzyć się w absolutną próżnię. Dopiero wówczas, kierowany Bożym Objawieniem, może wypowiadać imię Boga, z czcią i uwielbieniem przyjmować autentyczny wizerunek Chrystusa, a jeśli jest uzdolniony artystycznie – wyrażać go w materii na potrzeby innych ludzi. Tak głosi jedno z błogosławieństw: „Błogosławieni czystego serca, albowiem oni Boga oglądać będą.” (Mt 5, 8).

Dla starotestamentowego ludu Bożego zakaz obrazów uchodził za absolutny; dla nowotestamentowego był już tylko warunkowy, jako droga do autentycznego wizerunku Chrystusa. Ten jednak, kto przed Wcieleniem nie należał do ludu wybranego specjalnie przez Boga, czyli poganin, szedł inną drogą.

Antycypacja Wcielenia w boskich wizerunkach kultur i religii przedchrześcijańskich

Okres Objawienia Starego Testamentu, jako przygotowanie do Nowego Przymierza, jest wpleciony w precyzyjny kontekst historyczny i kulturowy o współrzędnych natury zarówno czasowej, jak i przestrzennej.

Kultura i cała historia Żydów przed narodzinami Chrystusa jest umiejscowiona na terenie rozciągającym się pomiędzy dwoma obszarami kulturowymi, mającymi trzy tysiące lat, a mianowicie Egiptem i Mezopotamią. W ciągu ostatnich trzech stuleci przed narodzinami Chrystusa dochodzi do tego jeszcze wpływ Grecji, który objawia się choćby tym, że najpóźniej sporządzone księgi Starego Testamentu są napisane po grecku.

Również Grecy, jeszcze bardziej niż Sumerowie i Babilończycy, idealizowali obraz człowieka i wynosili go coraz bardziej do rangi wizerunku Boga. Nigdzie na świecie Bóg Ojciec nie ma cech tak wyraziście ludzkich, jak posąg Zeusa, wykonany przez Fidiasza w Olim-

pii. Należy jednak nadmienić, że chodzi tu o uogólnienie obrazu ojca, a nie o wizerunek indywidualnego boga.

Nigdzie indziej posuwająca się do techniki wojennej, otrzymana przez bogów zręczność nie została urzeczywistniona w boskim posągu tak, jak w posągu Ateny dłuta tegoż Fidiasza, znajdującym się w Panteonie na Akropolu w stolicy Attyki. I znowu należy zaznaczyć, że w żadnym wypadku nie chodzi tu o obraz indywidualnego boga, lecz o wizerunek boskich sił. Bogowie olimpijscy, a także ci, którzy po dziś dzień występują we wszystkich religiach politeistycznych, nie stanowią konkurencji dla jednego Boga, lecz są tylko wyrazem stworzonych przez Niego sił i potęg.

Trzeba również powiedzieć, że nigdzie indziej wizerunek Chrystusa nie jest w takim stopniu antycypowany, jak u greckich bogów Zeusa i Apolla. Obraz autentycznego Chrystusa nie jest jednak w żadnym wypadku jedynie syntezą ich obu. Jest czymś całkowicie nowym, czego nie potrafiłby wynaleźć żaden człowiek.

Monstrualne wizerunki egipskich bogów, u których zazwyczaj ludzki tułów łączy się z głową zwierzęcia, oddawanie boskiej czci samym zwierzętom i przedstawianie ich jako istot boskich – tego nie mogą zrozumieć ani czcić ludzie, którzy nie odróżniają prostego i właściwego od niewłaściwego użycia obrazu.

W przypadku właściwego użycia obrazu, odzwierciedleniu ulega rzeczywistość widoczna w naturze, zaś w przypadku niewłaściwego – różniące się od siebie fragmenty zostają połączone razem w sposób mniej lub bardziej elegancki i estetycznie przekonujący. Zawsze chodzi jednak o odzwierciedlenie sił przyrody, przewyższających człowieka.

Bóg – lub bogini – jest zawsze o wiele silniejszy (silniejsza) od człowieka. Ludzkiemu ciału daje się zatem głowę lwa. Bóg nie jest związany z ziemią. Przedstawiam go zatem z głową sokoła. Niewłaściwe używanie obrazu można również uważać za symboliczne. Bóg – lub boska siła – nie ma głowy lwa czy sokoła, lecz wizerunek odzwierciedla symbolizowane przez nie boskie siły.

W naszym odczuciu, monstrualne wizerunki bogów Egiptu, Indii i Ameryki Środkowej nie są właściwie obrazami bogów, lecz punktami odniesienia dla pobożnego człowieka, który próbuje w nich ciągle antycypować oraz czcić jednego i jedyne Boga.

Kiedy pobożny muzułmanin medytuje nad wieloma imionami Allaha, przesuwa jedynie wyraz swojej pobożności z niewłaściwych obrazów do niewłaściwych słów. Również on może tylko powiedzieć, że Bóg jest w zupełnie inny sposób litościwy lub sprawiedliwy niż

ludzie. Podczas medytacji nad imionami Allaha zostaje zawsze przekroczone bezpośredni sens słowa. Uzyskanie właściwego użycia obrazu poprzez idealizowanie indywidualnej ludzkiej natury w dziedzinie religii po raz pierwszy udało się jednak Grekom.

Od Apolla do Buddy

Wskutek wyprawy Aleksandra Wielkiego do Indii grecka kultura dotarła aż tam; dotyczy to również zdolności plastycznego, a jednocześnie idealizującego kształtowania ludzkiego ciała. Młodzieńczy bóg światła Apollo został przez buddystów przekształcony w figurę ich mistrza i założyciela – Gautamy.

Jako Budda, postać ta zachowała nimb słońca, a nawet dziwnie nastroszoną, początkowo kobiecą fryzurę z końca IV wieku, którą zaczęto interpretować i przekształcono w *Uszas*, czyli „Jutrzenkę”

Budda pierwotnie nie jest bogiem; nawet ten, kto dostąpił oświecenia, zgodnie z pierwszą nauką buddyjską jest większy niż bogowie jakiegokolwiek panteonu jakiegokolwiek religii i kultury. Obraz Buddy nie jest jednak nigdy wizerunkiem jedyne go i transcendentnego Boga Stworzyciela, lecz przedstawia indywidualną osobę oświeconego Mistrza.

Uczeń czci tego Mistrza w postaci posągu, a naśladowając jego postawę, wnika głębiej w medytację, aż jego udziałem stanie się oświecenie. Obraz Buddy jest najgłębszym i najważniejszym obrazem medytacji.

Mistrz, tak jak go się przedstawia w postaci posągów, pozostaje nieruchomy i zapatrzony we wnętrze. Pogrążony w czci buddysta medytuje przed takim posągiem, dopóki nie zostanie uwolniony od wszelkiego pożądania; wreszcie sam staje się podobny do Mistrza. Całkiem inny charakter ma spotkanie wschodniego chrześcijanina z Jezusem Chrystusem w Jego ikonach.

Ikona Chrystusa w Kościele Wschodnim

Budda przedstawiany w sztuce azjatyckiej jest – jako rodzaj – ogólnym, wyidealizowanym obrazem człowieka; pod tym względem można go porównywać z obrazami bogów greckich. Wizerunek ten odnosi się jednak zawsze do indywidualnej osoby, a mianowicie Gautamy Buddy, o wyglądzie którego artyści z pewnością nic nie wiedzieli, zaczynając kształtować pierwsze posągi Buddy według wzoru hellenistycznego.

Ikona Chrystusa natomiast podkreśla od początku indywidualne cechy portretu, takie jak: dwie nierówne połówki twarzy. Ponadto wszystkie ikony Chrystusa spoglądają na odbiorcę. Poza tym nie są zazwyczaj posągami, lecz malowidłami, które – zgodnie z tradycją – najpierw można było znaleźć na białych tkaninach. Jak mówią legendy, są one boskiego pochodzenia. Ich pierwowzory nie są malowane, lecz pochodzenia niebiańskiego lub wytworzone przez samego Chrystusa wskutek bezpośredniego kontaktu z Jego obliczem.

Chrześcijanin obrządku wschodniego kłania się przed taką ikoną, spogląda na nią, rozmawia z nią, lecz nie pogrąża się przed nią w medytacji. Dzięki namalowanym oczom ikony czuje raczej, jakby patrzył na niego sam Chrystus.

Jak można jednak wykonać taką ikonę? Każde dzieło sztuki składa się z trzech składników; to samo dotyczy również ikony Chrystusa: jest ona wyrazem duszy malarza, zawsze naśladuje jakiś model i przekształca materię w coś nowego.

Malarz może jako wyraz swojej duszy malować ikonę Chrystusa tylko wówczas, jeśli Chrystus w nim żyje. Fra Angelico powiedział podobno: „Ten, kto chce malować Chrystusa, musi żyć tak jak On” Jeśli Chrystus, jak mówi św. Paweł w *Liście do Galatów* (2, 20) o sobie, żyje w malarzu, wówczas jego autoportret sam stanie się ikoną Chrystusa.

Jeśli materia ma być rzeczywiście nosicielką boskiego wizerunku, musi zostać w określony sposób przebóstwiona. Dzieje się to poprzez Eucharystię. Poprzez eucharystyczną komunie materia naszego ciała ulega przebóstwieniu. Wierzy w to przynajmniej Kościół katolicki, a także ortodoksyjny. Ten, kogo cielesna istota jest przebóstwiona, może również uświęcać materię, z którą jako malarz wchodzi w kontakt, a nawet ją przebóstwiać. Takiego zdania są malarze ikon. Problem stanowi tylko odpowiedni model.

Jedyny możliwy model

Żaden, choćby najbardziej święty, człowiek nie może być wynalazcą tego modelu. W najlepszym wypadku istnieje zawsze tylko jeden aspekt prawdziwego wizerunku Chrystusa. Autentycznego modelu mógł dostarczyć jedynie sam Chrystus. Możemy już *a priori* postulować, że to Chrystus – i nikt inny – musiał stworzyć model swojego portretu, inaczej Wcielenie Boga pozostałoby niedokończone w decydującym punkcie.

Jestem całkowicie świadom tego, że ten rodzaj argumentowania przychodzi z trudem współczesnemu człowiekowi, lecz nie widzę innej możliwości, jeśli nie chcemy utknąć w tym ważnym punkcie poza rzeczywistością, a konkretnie rzeczywistością wiary we Wcielenie Boga. Musimy nawet pójść jeszcze dalej i pytać *a priori*: kiedy Jezus w czasie swojego ziemskiego życia mógł stworzyć ten obraz?

Oblicze to winno wyrażać całe Jego życie i przede wszystkim Jego Mękę; winno nawet pozwolić na rozpoznanie pierwszego przeblysku uwielbienia w cielesnym Zmartwychwstaniu, gdyż Bóg nie jest Bogiem umarłych, lecz żywych (por. Mt 22, 32).

Jeśli zatem zapytamy *a posteriori* o to, czy zachował się jeszcze ślad tego modelu, czyli o możliwych kandydatów do takiego modelu, niejedną wskazówkę znajdziemy w historii i legendach⁵. Przede wszystkim jednak będziemy musieli poważnie się zająć relikwiami w postaci obrazów.

Istnieją jeszcze dwie relikwie ukazujące Chrystusa: Całun Turyński i Chusta z Manoppello; na obu, chociaż z pozoru wcale tak nie jest, oblicza zgadzają się w skali 1:1 co do najdrobniejszego szczegółu. I nie tylko to: można nawet wykazać, że oba te wizerunki funkcjonowały jako decydujące modele dla wszystkich klasycznych wyobrażeń Chrystusa, tak że każdy, kto raz widział taki obraz, może we wszystkich pozostałych wizerunkach tego typu rozpoznać tę samą indywidualną osobę Jezusa Chrystusa.

Spróbujmy zatem ostrożnie, krok po kroku wykazać to, co stwierdziliśmy w tym rozdziale. Musimy przy tym posłużyć się teologią, czyli nauką o wierze, gdyż jeśli ktoś nie wierzy, nie będzie umiał prześledzić tego sposobu argumentacji, a już na pewno nie odważy się pójść razem ze mną kawałek dalej, słabo dotąd uczęszczanymi drogami.

Całun Turyński

Rozpatrując kwestię Całunu Turyńskiego, należy zawsze stwierdzić dwie rzeczy: po pierwsze, wszystkie ślady cierpienia dokładnie odpowiadają relacjom Ewangelii na temat Męki Jezusa, a po drugie – do dnia dzisiejszego nikt nie potrafi wyjaśnić, w jaki sposób ślady

⁵ W tym kręgu tematycznym podstawowymi dziełami pozostają nadal: E. von Dobschütz, *Christusbilder: Untersuchungen zur christlichen Legende, (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, N.F. 3)*, Leipzig 1899. Patrz też H. Pfeiffer, *Il Volto Santo di Manoppello*, Pescara 2000, s. 16-23, 66-71.

wizerunku znalazły się na tej tkaninie⁶. Jeśli jednak dokładnie opiszemy i przeanalizujemy szczególny rodzaj tego wizerunku Ukrzyżowanego, musimy wówczas stwierdzić, że nie chodzi – jak wielu sądziło – o odcisk ciała, lecz o rzutowanie równoległe⁷

Nikt nie jest w stanie wymyślić takiego rzutowania bez trzech podstawowych, niezbędnych elementów: źródła energii (zazwyczaj światła), obiektu projekcji, który musi przepuszczać światło, oraz urządzenia, które sprawi, że promienie projekcyjne będą przechodziły równoległe. Musimy zatem założyć, że wszystkie te trzy elementy znajdowały się w zwłokach Ukrzyżowanego, który w ten niepowtarzalny sposób, mianowicie poprzez rzutowanie równoległe, pozostawił swój wizerunek na tkaninie.

Wyobraźmy sobie konkretnie, jak wskutek rzutowania równoległego może powstać taki obraz. Ciało musi być tak oświetlone, by odbijała tylko jego powierzchnia; promienie muszą być skierowane równoległe, zaś źródło światła musi tkwić w samym ciele.

Chodzi tu o cudowne zjawisko, może nawet największe, jakie w ogóle znamy. Ten, kto wierzy w zmartwychwstanie Chrystusa, będzie kojarzył to zjawisko z relacjami o pojawianiu się Jezusa po Zmartwychwstaniu i o Jego objawieniu się na Górze. Wówczas, niezależnie od tego, czy wolno mu mówić z powagą w imieniu Kościoła czy nie, nie pozostaje mu nic innego, jak uznać Całun Turyński za świadka zmartwychwstania Jezusa Chrystusa.

Wszystkie cuda, które wystarczają do ogłoszenia kogoś błogosławionym lub świętym, nie mają tego niewytłumaczalnego natężenia, a ponadto są ograniczone w czasie zgonem tego, który został uznany za godnego cudu. Tu zaś cud pozostaje widoczny przez wieki, tak długo, jak długo nie zostanie zniszczony jego materialny nośnik.

Choćby ludzie próbowali datować nie wiadomo jaką metodą – absolutnie pewna metoda nie istnieje, a już na pewno, jak wiadomo, tej pewności nie można przypisać metodzie C14 – nie zdołają oddzielić Całunu od wiary w cielesne zmartwychwstanie Jezusa Chrystusa. Pozostaje on świadkiem, którego można dziś „przesłuchać” metodami naukowymi. Odpowiedzi, oznaczającej wiarę w wypowiedzi świadka lub jej brak, każdy musi jednak sam sobie udzielić.

⁶ Odnośnie do nieprzebranej ilości literatury na temat Całunu patrz lista sporządzona przez Karlheinz Dietza, w: *Sindon*, N.S. 16, grudzień 2001, s. 44-55.

⁷ Patrz J. P. Jackson, *Il Volto di Cristo tra scienza e fede*, w: *Il Volto dei Volti Cristo* (akta II kongresu o tej samej nazwie, Rzym 1998), Gorle 1998, s. 126-134; S. Rodante, *Il Volto di Cristo e la genesi delle impronte sindoniche*, tamże, s. 135-145.

Rozważania te są istotne dla prawdziwego wizerunku Chrystusa, który – jak widzieliśmy – wymaga boskiego pierwowzoru. Należy tu rzec słowo na temat pierwowzoru ikon, który zbyt abstrakcyjnie myślący teologowie wszech czasów myślą z żywą osobą, przedstawianą na obrazach.

Jako pierwowzór w sztuce nie może funkcjonować model żywy, ciągle jeszcze zmieniający swój wygląd, lecz już ustalony, odznaczający się określonymi szczegółami. Pierwowzór musi być dziełem sztuki; inaczej nie można go – razem z jego charakterystycznymi detalami – naśladować. Pierwowzór serii portretów ma określoną fryzurę, jest widziany z przodu lub z boku, ukazany z otwartymi lub zamkniętymi ustami, jako człowiek młody lub stary, itp.

Oblicze z Całunu Turyńskiego, jako taki pierwowzór w sztuce, można znaleźć najpóźniej w IV w. po Chrystusie. Chodzi o widok z przodu, lecz zwłaszcza o nierówne połówki twarzy, różniące się od siebie znacznie bardziej niż zazwyczaj bywa w naturze.

Od wizerunku brodatego Chrystusa na pokrywie jednej z komór w katakumbie św. Piotra i Marcellinusa w Rzymie do Pantokratora na bizantyjskich mozaikach na Sycylii i do współczesnych rosyjskich ikon Chrystusa, ciągle stwierdza się obecność tych samych charakterystycznych cech, które można sprowadzić do jednego modelu, jednego pierwowzoru, a mianowicie do Całunu Turyńskiego. Istnieje jeszcze jednak niewątpliwie drugi model, drugi pierwowzór autentycznego obrazu Chrystusa.

Chusta z Manoppello

W znajdującym się w Abruzji miasteczku Manoppello, położonym niedaleko od portowego miasta Pescara nad Adriatykiem, na jednym z ostatnich wysuniętych na północ krańców pokrytego śniegiem masywu Maiella, na szalenie delikatnej chuście zachował się drugi cudowny wizerunek Chrystusa⁸. Na pierwszy rzut oka wygląda jak namalowany obraz. Przy dokładniejszych oględzinach jednak zdradza równie mało o sposobie wytworzenia, jak obraz ciała na Całunie Turyńskim.

Jeśli poszukamy w historii pierwowzorów obrazu Chrystusa, znajdziemy dwa – jeden w Bizancjum, a drugi w Edessie; używano ich jako modeli do wizerunków Chrystusa w sztuce bizantyjskiej. Jeden, noszą-

⁸ Patrz W. Bulst i H. Pfeiffer, *Das Turiner Grabtuch und das Christusbild*, II: *Das echte Christusbild*, Frankfurt a. M. 1991, s. 65-72; H. Pfeiffer (jak w przyp. 4), s. 24-31.

cy nazwę od miejsca znalezienia Kamulia lub Kamuliana w Kapadocji, został w 574 r. przewieziony stamtąd do Konstantynopola, drugi pozostał jeszcze do 943 r. w Edessie i dopiero w następnym roku również został przewieziony do Konstantynopola⁹

Nie brak podstaw do założenia, że oba wywarły silny wpływ na ikony Chrystusa na Wschodzie. Na tym fakcie opiera się przekonanie wschodnich chrześcijan, że prawdziwy wizerunek Chrystusa został przekazany przez wieki i w żadnym wypadku nie stanowi inwencji artysty.

Jeśli porównamy Całun z obrazem z Edessy, to okaże się, że stare, krótkie opisy obrazu Chrystusa z Kamulii zgadzają się z widokiem z Chusty z Manoppello: nie namalowany, nie utkany, a więc powstały wskutek boskiej sztuki¹⁰. Chusta z Manoppello charakteryzuje jednak bardzo szczególna cecha.

Jak udowodniła niepodważalną metodą siostra Blandina Paschalis Schlömer, żyjąca obecnie w klasztorze cysterek w Helfta, oba oblicza przedstawione na dużych slajdach w skali 1:1 – jeśli chodzi o zarysy obrazu, nie zaś plamy krwi lub przypominające krew – pokrywają się idealnie¹¹.

Fakt ten jest tym bardziej zdumiewający, że na pierwszy rzut oka obie twarze, ta widoczna na Całunie Turyńskim i ta z Chusty z Manoppello, wyglądają całkiem inaczej. Dopiero kładąc dokładnie jedno na drugim przezrocza, można się przekonać, że chodzi o jedno i to samo oblicze oraz że wszystkie szczegóły twarzy na obu chustach odpowiadają sobie bezbłędnie i całkowicie.

Stoimy przed nierzadko obserwowanym faktem, że subiektywnie postrzegamy obraz inaczej niż obiektywnie przedstawia się jego zawartość. W porównaniu z Chustą z Manoppello, która ukazuje oblicze z otwartymi oczami i ustami, musimy – wbrew pierwszemu wrażeniu, że na Całunie oczy i usta są zamknięte – przyznać, że również na tej tkaninie zawarte są w zarysach obrazu informacje, które przy nakładaniu na siebie obu obrazów pozwalają stwierdzić, że w rzeczywistości usta i oczy na obu tkaninach przedstawiono jako otwarte.

Artyści, którzy w różnych epokach i w różnych miejscach przyjmowali jako model jeden lub drugi pierwowzór, interpretowali go

⁹ Patrz również H. Pfeiffer (jak w przyp. 4), s. 17-19.

¹⁰ Patrz (jak przypis 8), s. 17n.

¹¹ Patrz B. Paschalis Schlömer, *Der Schleier von Manoppello und das Grabtuch von Turin*, Innsbruck 1999.

indywidualnie w taki sam sposób, jaki my mamy zwyczaj czynić to dziś. Nam na pierwszy rzut oka oczy na Całunie wydają się zamknięte, podobnie jak usta.

Jeśli zatem na klasycznym obrazie Chrystusa widzimy zamknięte usta lub nawet zamknięte oczy, to możemy wyciągnąć logiczny wniosek, że jego pierwowzorem był Całun. Jeśli natomiast oczy i usta są na obrazach otwarte, oznacza to, że pierwotnym modelem musiało być oblicze zachowane na Chuście z Manoppello.

Wcześniej powiedzieliśmy, że jedynie Chrystus mógł stanowić model dla swojego naśladowanego przez wszystkie czasy obrazu i że tego rodzaju obraz musi zawierać Jego całe życie, łącznie z Męką i Zmartwychwstaniem. Taki wniosek wyciągnęliśmy *a priori* z teologicznego faktu Wcielenia Boga i z faktu, że tylko obraz, który zawiera cały przekrój życia jednostki, może być uznany za jej ostateczny i perfekcyjny portret. Teraz zatem *a posteriori* natrafiliśmy na podwójny pierwowzór obrazu Chrystusa.

Również tę ostatnią okoliczność, że chodzi o dwa, a nawet trzy pierwowzory, które są jednym, można określać jedynie mianem cudu. Tymi trzema pierwowzorami są Całun Turyński, Chusta z Manoppello i oba położone jeden na drugim.

Tak więc są one trzema, a zarazem jednak jednym, co można udowodnić konkretnie i plastycznie, posługując się dwoma przezroczytymi zdjęciami. To, czego się tu dowiadujemy, można porównać tylko z teologią Trójcy Świętej, nie zawartą oczywiście w żadnym konkretnym poglądzie, lecz jedynie w abstrakcyjnych i spekulacyjnych myślach ludzi żyjących na ziemi: Ojciec, Syn i Duch Święty różnią się, a jednak stanowią jedność.

Perspektywy

Wizerunek Chrystusa w sztuce jest wizerunkiem teologicznym, gdyż odwołuje się do podwójnego, konkretnego, boskiego modelu. Z pewnością implikuje on wiarę we Wcielenie Boga, a nawet w fizyczne zmartwychwstanie Jezusa Chrystusa. Mówienie o prawdziwym obrazie Chrystusa oznacza konkretnie zajmowanie się teologią.

Z tego punktu widzenia historyków sztuki i teologów uprasza się, by wreszcie porzucili wrodzoną obawę przed relikwiami w postaci wizerunków Chrystusa i uwzględnili je w swoich naukach. Sądzę również, że przedstawiciele obu tych dyscyplin naukowych mogą w nowy sposób nawiązać dialog ze sobą.

W takim dialogu będzie można wreszcie przewyciężyć ograniczenie i pozorną jedynie dokładność wielu obecnych dyscyplin naukowych, które stale są narażone na niemałe niebezpieczeństwo, że w całkiem nienaukowy sposób uczynią brak egzystencji lub przynajmniej ingerencji Boga w historię niezbyt dokładnie przemyślaną przesłanką swoich wniosków końcowych.

Podczas przenoszenia z Kamulii do Konstantynopola i potem w kolejnych dwóch stuleciach ikona z materiału, przedstawiająca wizerunek Chrystusa, została nazwana *acheiropoietos*, czyli „nie ręką ludzką wykonana”. Powinniśmy przyzwyczaić się do tego, że przynajmniej jeszcze kilka jednoznacznych śladów boskiego działania zachowało się aż do naszych czasów.

Fakt jednak, że Bóg poprzez swoje Wcielenie podarował nam swój prawdziwy wizerunek w najbardziej dosłownym sensie, może nas współczesnych, jeśli przewyciężyliśmy wątpliwości ze strony sceptycznej kultury naukowej, napęlić wdzięcznością i radością.

tłum. **Barbara Floriańczyk**