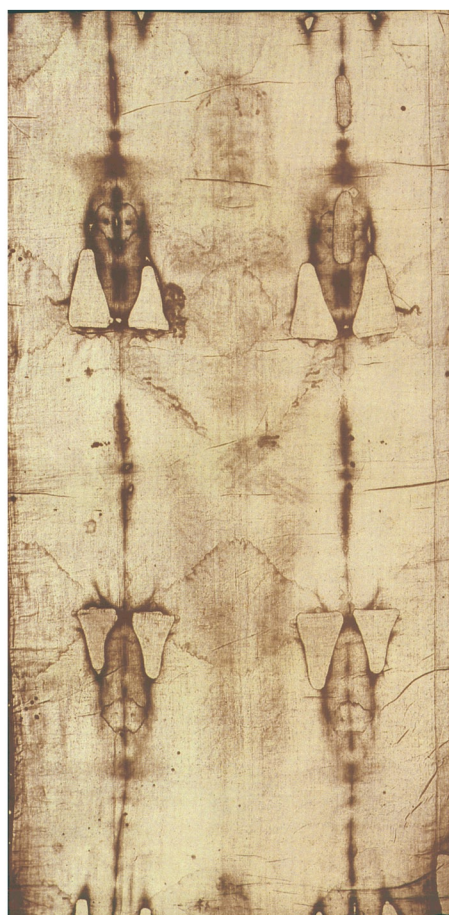


650 LAT FAŁSZYWEGO CAŁUNU I PRAWDZIWEJ GŁUPOTY

ZBIGNIEW BLANIA-BOLNAR

# JAK ZOSTAŁ ZROBIONY CAŁUN TURYSKI?



**Ponad 6 wieków temu papież Klemens VII, wiedząc, że tak zwany obecnie Całun Turyński jest fałszerstwem, pozwalał wystawiać go publicznie i wierzyć gawiedzi, że jest to prawdziwe płótno grobowe Jezusa. Dziś Kościół sam je wystawia, a gawiedź tak samo wierzy.**

Gdzieś w 1357 roku kanonicy z małego kościółka w Lirey, nieopodal Troyes we Francji, wystawili na pokaz płat lnianego płótna. Miało to być autentyczne płótno grobowe, w które zawinięte zostało ciało Jezusa po zdjęciu z krzyża i na którym odbiła się jego naga postać. Początkowo z Francji, a wkrótce z całej Europy, do Lirey napływały tłumy, zaś do właścicieli całunu płynął strumień pieniędzy — nie tylko zresztą do nich, bo wokół płótna rozkwitł szybko cały interes: sprzedawano różne dewocjonaalia i pamiątki, w tym ołowiane medaliony z podobizną całunu, a trzeba było również zapewnić nocleg i wyżywienie tysiącom pielgrzymów. Oczywiście nie darmo. Lirey, mała miejscina, stała się w krótkim czasie jednym z ważniejszych miejsc chrześcijańskiego świata.

Na wieść o pojawieniu się całunu Jezusa, biskup z pobliskiego Troyes, Henri de Poitiers, wszczął śledztwo. Kanonicy nie poprosili go nawet o zgodę na pokazy, co było dziwne. Zachodziło podejrzenie, że całun jest fałszerstwem i że jego dysponenci nie mogą wykazać się żadnym dowodem pochodzenia płótna. Później będą twierdzić, że jego właścicielem był sam fundator kościoła w Lirey, dzielny rycerz Geoffrey de Charny — tyle że Geoffrey już nie żył. Tłumaczenie wygodne, ale niewiarygodne. Zachowały się bowiem dokumenty, w których rzekomy całun powinien zostać wymieniony, gdyby za życia Geoffreya już istniał, ale żaden z nich nawet nie napomyka o płótnie z wizerunkiem Jezusa. Całun musiał mieć nieczyste pochodzenie. I miał.

Był też daleko ważniejszy powód, by wszcząć śledztwo, niż samowola kanoników. Biskup i jego otoczenie doskonale zdawali sobie sprawę, że o tak fenomenalnym świadectwie nijak nie mogłyby milczeć ewangelie, pisma Ojców Kościoła i cała chrześcijańska tradycja. A milczały. Całun musiał być fałszerstwem. I był.

W wyniku biskupiego śledztwa znaleziony został twórca całunu i dowiedziano się od niego, w jaki sposób go wykonał. W zachowanym dokumencie z tamtych czasów, ani ów artysta nie jest wymieniony z imienia, ani, co ważniejsze, nie został podany sposób spreparowania płótna — to ostatnie jest dziś natchnieniem dla rozmaitych pomylonych głoszących autentyczność całunu, a także dla nawiedzonych specjalistów, którym kawałek płótna odebrał kawałek rozumu. Śledztwo biskupa wykryło nie tylko twórcę całunu, ale również sprawcę całej wystawienniczej afery: okazał się nim nie kto inny tylko dziekan kościółka w Lirey, który wystarał się o fałszywą relikwię, aby ściągnąć pielgrzymów i podreperować budżet kościelny. A przy okazji zapewne i swój własny.

Kiedy prawda wyszła na jaw, kanonicy zaprzestali pokazów i ukryli płótno. Zdecydowali się znowu je wystawić w 1389 roku, z tym, że do procederu przyłączył się już syn Geoffreya de Charny — Geoffrey II. Jeśli jednak kustosze płótna mieli nadzieję, że po trzydziestu kilku latach prawda została zapomniana, to się przeliczyli.

Biskup Pierre d'Arcis — następca biskupa, który wykrył oszustwo — także przyjrzał się sprawie z bliska i ustalił, że całun jest fałszerstwem. Znał również wyniki śledztwa swojego poprzednika i żyli jeszcze świadkowie tamtej afery, których przesłuchał. Zagroził oszustom ekskomuniką i zakazał wystawiania fałszywej relikwii. Oszuści odmówili. I podjęli kroki umożliwiające wystawianie płótna wbrew zakazowi biskupa.

Omotawszy za pomocą kłamstw, półprawd i przemilczeń przebywającego akurat w okolicy kardynała, legata papieskiego, wyłudzili od niego pozwolenie na umieszczenie płótna w kościółku, co interpretowali tak, że kardynał zezwolił na publiczne pokazy — i pokazy takie urządzali. D'Arcis zwrócił się więc z interwencją do papieża Klemensa VII. Ten jednak, bez zbadania sprawy i bez wysłuchania biskupa, nakazał mu w sprawie płótna — na zawsze zamilknąć. Ta zastanawiająca reakcja papieża stanie się zrozumiała, gdy dowiemy się, że współnik kanoników, Geoffrey II, był bliskim krewnym papieża — jego owdowiała matka wyszła ponownie za mąż za papieskiego wuja. Sprawa została załatwiona w rodzinie. Geoffrey II zrobił jeszcze jedno: ożenił się z siostrzenicą pewnego biskupa — tego samego, który jako pierwszy wykrył oszustwo! Ożenił się z nią oczywiście z miłości.

Geoffrey II zwrócił się o zgodę na wystawianie płótna również do króla Francji Karola VI, który podobnie jak kardynał został podstępnie wprowadzony w błąd i nie tylko udzielił zezwolenia, ale nawet przydzielił królewską gwardię honorową, by strzegła rzekomej relikwii.

W odpowiedzi biskup d'Arcis przedstawił królowi prawdziwe fakty. Dowiedziawszy się, że został oszukany, król cofnął zezwolenie na pokazy, wydał nakaz zarekwirowania sfalszowanego płótna i posłał po nie urzędnika sądowego. Ale ten całunu nie wy dostał. Ówczesny dziekan kościółka w Lirey (pierwotny winowajca już nie żył) odmówił wydania tkaniny i egzekutor wrócił z pustymi rękami.

Biskup d'Arcis ponownie zwrócił się do papieża — tym razem przedstawiając mu wszystkie fakty i dowody fałszywości płótna:

„Sprawa, Ojczy Święty, przedstawia się następująco. Jakiś czas temu dziekan pewnego kościoła kolegiackiego w diecezji Troyes, to jest kościoła w Lirey, kierując się chciwością i nie powodując się w żadnym stopniu pobożnością, lecz tylko chęcią zysku, w sposób pełen fałszu i z zamiarem oszustwa wystarał się dla swojego kościoła o pewne płótno chytrze odmalowane, na którym za pomocą pewnej sztuczki szalbierskiej przedstawiono podwójne wyobrażenie mężczyzny, to jest przód i tył ciała, utrzymując przy tym fałszywie, że jest to prawdziwy całun,

w który nasz Zbawiciel Jezus Chrystus został owinięty przed złożeniem do grobu i na którym podobizna całej postaci Zbawiciela jest odcisnięta wraz ze śladami Jego ran”.

„Tę opowiadkę rozgłoszono nie tylko w królestwie Francji, ale, rzecz można śmiało, w całym świecie, tak że ze wszystkich stron przybywali ludzie, aby owo płótno zobaczyć. Nie poprzestano na tym i by zwabić jak największe tłumy i wycisnąć z nich chytrze pieniądze, postarano się o rzekome cuda: w tym celu wynajęto pewnych ludzi, aby głosili, że zostali uzdrowieni w czasie publicznego pokazu całunu, który według ich opinii miał być całunem naszego Pana”.

Biskup uświadamiał również papieża, że już jego poprzednik na stolcu biskupim, Henri de Poitiers, przeprowadził w tej sprawie dochodzenie — stwierdził oszustwo, odnalazł artystę, który spreparował płótno, a także dowiedział się od niego, w jaki sposób zostało ono wykonane.

„W końcu, po wnikliwym dochodzeniu i badaniach, wykrył on szalbierstwo oraz sposób, w jaki wspomniane płótno zostało chytrze odmalowane, zaś artysta, który je wykonał poświadczył prawdę, a mianowicie, że nie było ono uczynione w sposób cudowny, ani też nam zesłane, lecz było dziełem ludzkiej umiejętności”.

W obliczu przedstawionych dowodów papież musiał przyznać, iż rzekomy całun jest tylko zwykłym płótnem z naniesionym nań przez artystę wyobrażeniem zwłok Jezusa. Czyniąc jednak kumoterskie ustępstwo na rzecz krewnego i chcąc, by interes dalej się kręcił, zezwolił na pokazy: płótno miało być wszakże wystawiane bez świec, kadzideł i innych celebracji, a na dodatek powinno podczas pokazów być wyraźnie ogłaszane, że „nie jest to prawdziwy całun naszego Pana”, lecz tylko „kopia i wyobrażenie całunu Chrystusa”. Zakaz głoszenia prawdziwości całunu nie był jednak żadną przeszkodą dla oszustów, którzy już wcześniej mieli do czynienia z tym problemem i umieli sobie z nim poradzić. Jak bowiem wskazywał biskup d’Arcis:

„...choć nie twierdzi się publicznie, że jest to prawdziwy całun Chrystusa, niemniej mówi się to prywatnie i rozgłasza hałaśliwie za granicą, tak że wielu w to wierzy, tym bardziej, że jak było powiedziane wcześniej, o płótnie tym już za pierwszym razem twierdzono wprost, że jest prawdziwym całunem Chrystusa. Za sprawą sprytnego sposobu wymawiania tego słowa, nazywane jest ono obecnie w rzeczonym kościele nie *sudarium* [płótno grobowe], ale *sanctuarium* [relikwia], co w uszach zwykłych ludzi, niedostatecznie wrażliwych, by zauważyć różnicę, brzmi prawie tak samo”.

W 1395 roku umiera biskup d’Arcis, a trzy lata później Geoffrey II. Na całunowej scenie pozostaje jego córka — Małgorzata de Charny i kanonicy z Lirey. Na razie są jeszcze współnikami, ale ich drogi się rozejdą. Rozgorzeje między nimi walka o płótno.

W roku 1418, kiedy Lirey zostaje zagrożone działaniami wojennymi, kanonicy pozwalają Małgorzacie wywieźć płótno do zamku Montfort. Jej drugi mąż, hrabia Humbert, sporządza wówczas pokwitowanie, w którym spisuje przeznaczone do wywiezienia z Lirey kościelne

klejnoty i relikwie, w tym całunowe płótno. Nie pisze o nim, że jest to autentyczny całun Chrystusa, ale tylko jego „wyobrażenie”. Skąd hrabia wie, że nie jest to prawdziwe płótno grobowe Jezusa, chociaż wszyscy wokół tak trąbią? Niechybnie od kanoników lub/i od swojej żony. Trudno o bardziej wiarygodne źródło.

Po wywiezieniu płótna z Lirey, Małgorzata przez długie lata organizowała pokazy i obwoziła rzekomy całun po Europie. Wbrew wyraźnemu nakazowi papieża, unikała jednoznacznego oświadczenia, że jest to tylko wytwór artysty i tłumy myślały, że oglądają prawdziwy całun Jezusa. Trudno jednak, żeby podcinała sobie gałąź, na której siedziała. Bądźmy ludźmi.

W 1449 roku płótno zostało wystawione na pokaz w Chimay, w diecezji Liège, w Belgii. Zaniepokojony krążącymi pogłoskami, że jest to prawdziwy całun Chrystusa, tamtejszy biskup, Jean de Heinsberg, wszczął w tej sprawie dochodzenie: trzecie z kolei w dotychczasowej historii płótna. Powołana przez niego komisja śledcza zażądała od Małgorzaty okazania dowodu pochodzenia relikwii, którego oczywiście Małgorzata przedstawić nie mogła. Jak relacjonuje ówczesny kronikarz Cornelius Zantfliet, okazała jedynie cztery dokumenty zezwalające na wystawianie płótna. Wszystkie bez ogródek stwierdzały, że jest ono zwykłym dziełem artystycznym, zaś Małgorzata mogła jeszcze jedynie dodać, że płótno zdobył jej dziadek jako łup wojenny. Jej ojciec natomiast, Geoffrey II, opowiadał co innego: że jego rodzic otrzymał je od kogoś w podarunku. To ostatnie mogłoby być nawet prawdą, chociaż jakże przewrotną: dzielny Geoffrey de Charny mógł rzeczywiście dostać całun w prezencie — od przebiegłego dziekana, który zamówił całun u artysty! Jakby nie było, pokaz w Chimay się nie udał. Nie udało się również późniejsze wystawienie płótna na zamku Germolles, co sugeruje, że i tam ktoś przyjrzał się bliżej rzekomej relikwii. Czując się osaczona i będąc już w sędziwym wieku, Małgorzata postanowiła sprzedać płótno.

Naiwnym nabywcą został bogaty książę Ludwik I Sabaudzki, który w 1453 roku za kawałek lnianego płótna oddał zamek Varambon oraz dochody z dworu i miasta Miribel — transakcja, za którą Małgorzata de Charny powinna znaleźć się w Księdze Rekordów Guinnessa. Oczywiście kanonicy podnieśli larum, ale mimo wygrywanych w sądach spraw o zwrot ich własności i nałożenia na Małgorzatę ekskomuniki przez sąd w Besançon, nigdy już płótna nie odzyskali. A pozbawiony wpływów z jego wystawień kościółek w Lirey obrócił się w ruinę.

Kilkanaście lat później prawdziwe pochodzenie fałszywego całunu zacznie już odchodzić w niepamięć i papież Sykstus IV oświadczy, że jest to autentyczne płótno grobowe Chrystusa: „Całun, w który zostało zawinięte ciało Chrystusa tuż po zdjęciu z krzyża, przesiąknięty i ubarwiony krwią Jego, przechowują obecnie z wielką czcią książęta sabaudzcy”.

Sabaudowie wystawiali płótno przy różnych okazjach — nie tylko w Chambéry, gdzie było jego stałe miejsce, ale również w innych miastach Sabaudii. W 1506 roku papież Juliusz II

ustanowia nawet specjalne święte całunowe w dniu 4 maja, którego obchody rozszerzy później Leon X na całą Sabaudię. Nie będzie już nakazu głoszenia, że jest to tylko dzieło artystyczne, jak przykazał Klemens VII, lecz przeciwnie: płótno jest wystawiane jako prawdziwy całun Jezusa, z całą pompą i celebracją odpowiednią dla tak wspaniałej relikwii.

W 1578 roku płótno zostaje przeniesione do Turynu, gdzie co jakiś czas będą odbywać się jego pokazy, i pozostanie tam do czasów nam współczesnych. Na koniec, jako dar dla papieża Jana Pawła II, powędruje do Watykanu, który będzie je uroczyście wystawiał, przyciągając, jak w średniowieczu, całe tłumy — tyle że nieporównywalnie większe. I tak samo jak w Ciemnych Wiekach, gawiedź będzie wierzyć, że jest to prawdziwe płótno grobowe Jezusa.

Im bardziej oddalamy się od czasów spreparowania płótna i wykrycia oszustwa, tym bardziej rośnie oficjalna wiara w prawdziwość fałszywego całunu. W 1936 roku papież Pius XI stwierdza, że płótno jest autentycznym całunem Jezusa, gdyż „z wszelką pewnością nie zostało uczynione ręką ludzką”. Widać wiedział lepiej od samego artysty. W 1973 roku, podczas pierwszej prezentacji całunu turyńskiego w telewizji, papież Paweł VI zawoła: „Jakie to szczęście zobaczyć Jezusa, Jego, Jego samego! Patrzcie, ani czas, ani przestrzeń nie pozbawiły nas tej szczęśliwości”. Biedna, zbłąkana owieczka. Nieco roztropniej postępuje Jan Paweł II. Posługuje się wprawdzie terminem „relikwia” i mówi, że płótno jest świadkiem zmartwychwstania Jezusa, co sugeruje, że jest ono autentyczne, ale przynajmniej od czasu do czasu używa trybu warunkowego w rodzaju — jeśli wierzyć badaczom płótna. Zobaczmy więc, co mają do powiedzenia badacze-całuniści?

**Obraz na płótnie jest negatywem, a ponieważ fotografię wynaleziono dopiero w czasach współczesnych, negatywowy obraz nie mógł powstać w średniowieczu, przed jej wynalezieniem. Hola, hola!**

Obrazy negatywowe były możliwe do wykonania nie tylko w średniowieczu, ale powstawały już kilkadziesiąt tysięcy lat wcześniej. Na ścianach prehistorycznych jaskiń znajdują się odciski pokrytych farbą dłoni ludzkich, które charakteryzują się taką samą negatywowością, jak postać na płótnie turyńskim. W starych zielnikach znajdują się odbicia roślin także będące negatywami. Negatywowość można uzyskać również na wiele innych sposobów. Na przykład nałożyć tkaninę na znaleziony średniowieczny medalion przedstawiający całun turyński i wetrzeć w nią sproszkowany barwnik, otrzymując negatywowy wizerunek medalionu. Metodę tę, służącą do odwzorowywania płaskich przedmiotów, stosowano w dawnych czasach na sucho i na mokro. Negatywowe odbitki można oglądać w gotyckim opactwie Westminster Abbey w Anglii: są to robione ołówkiem papierowe nacieranki służące do odwzorowywania płyt nagrobnych. Chińczycy posługiwali się nacierankami, wytwarzając negatywy już w II wieku,

zaś w Europie tą metodą posługiwano się co najmniej od XII stulecia do wykonywania przeróżnych reprodukcji. Średniowieczni artyści wykonywali swoje dzieła zresztą także od razu w negatywie, i to nawet portretując Jezusa, jak dowodzi tego XI wieczna mozaika znajdująca się w greckim klasztorze Hesios Lucas. Koncepcja negatyw/pozytyw jest znana i stosowana przez ludzi od dawien dawna: opiera się na niej wyrób pieczęci do glinianych tabliczek, odlewanie płaskorzeźb za pomocą formy, druk i wytwarzanie szablonów. Najśmiejniejsze jest zaś to, że całuniści paplający o niemożliwości wytworzenia negatywów bez udziału fotografii sami je niechętnie wytwarzają metodą niefotograficzną: kiedy zostawiają odciski swoich stóp w mokrej ziemi! A co powiecie na dinozaury — one też zostawiały negatywowe odciski swoich łap w mokrym piachu. Jest oczywiście i sposób, którym posłużył się artysta, chytrze tworząc swoje płótno, ale jak został zrobiony całun turyński — o tym powiemy później.

Kiedys pewien badacz, o równie lotym jak u całunistów umyśle, znalazł na skałach pradawne rysunki ludzkich szkieletów i zdumiał się, skąd przed wynalezieniem prześwietleń rentgenowskich wiedziano jak wygląda szkielet. Całuniści koniecznie powinni go poznać.

### **Odbicie na całunie turyńskim jest doskonałym negatywem fotograficznym... czyli mocniejsza wersja paplaniny o niemożliwym negatywie.**

Obraz na całunie nie jest negatywem fotograficznym. Jest co innego. Stopień zaciemnienia obrazu na płótnie jest odwrotnie proporcjonalny do odległości między płótnem a tym, co pod nim się znajdowało. Czyli te partie rzekomego ciała, które znajdowałyby się bliżej płótna, na przykład wystający w górę nos, oddane byłyby na płótnie ciemniej, zaś bardziej oddalone byłyby jaśniejsze, przy czym zmiany intensywności zaciemnienia odznaczają się proporcjonalnością: o ile bliżej płótna znajduje się jakaś część ciała, o tyle ciemniejsze jest jej odbicie na płótnie. Nie ma to nic wspólnego z negatywem fotograficznym, który takiej cechy nie wykazuje. Stopień zaczerniania kliszy nie jest uzależniony od odległości między aparatem fotograficznym a odległością od fotografowanego obiektu, czyli nos sfotografowanej osoby nie będzie intensywniej zaczerniony na kliszy dlatego, że znajduje się bliżej aparatu niż usta — może być nawet na odwrót. Stopień zaczernienia kliszy zależy od czegoś innego: od barwy fotografowanego obiektu i od współczynnika odbicia światła przez obiekt. Jeśli więc sfotografujemy nagie ciało, to stopień zaczernienia negatywu będzie zależał wyłącznie od barwy ciała i od współczynnika odbicia odeń światła, i nie będzie miał nic wspólnego z topografią ciała, czyli z jego rzeźbą.

Nie będąc negatywem fotograficznym, obraz na płótnie nie może być tym bardziej fotonegatywem doskonałym, jak twierdzą całuniści. Doskonałe jest tu co innego: ich ignorancja i głupota.

**Na całunie turyńskim wykryto pyłki roślin rosnących na Bliskim Wschodzie, co dowodzi, że jest to płótno grobowe Chrystusa. Ani nie dowodzi, ani dowodzić nie może.**

Głównym poszukiwaczem pyłków roślinnych na całunie turyńskim był szwajcarski kryminalistyk Max Frei. Jego raport nie jest naukowo wiarygodny, ponieważ nie trzymał się standardów obowiązujących w nauce — nie stosował na przykład próbek kontrolnych. Zawodowi palinolodzy, czyli specjaliści od pyłków, ostro Freia skrytykowali i uznali jego wyniki za pozbawione wiarygodności. Był też Frei badaczem naiwnym jak dziecko: uznał za prawdziwe fałszywe pamiętniki Hitlera, ponieważ były pisane tą samą ręką, co listy wodza Rzeszy. Pewnie, że tą samą — skoro napisali je i dostarczyli mu ci sami oszuści, którzy sfalszowali pamiętnik! Frei pobierał próbki za pomocą małych kawałków taśmy przylepnej, przez co wyniki nie są ważne statystycznie. W przeciwieństwie do jego twierdzeń, że na płótnie wykrył mnóstwo pyłków, późniejsze badania sławetnego STURPU-u (Projekt Badań Całunu Turyńskiego) nie wykryły dużych ilości pyłków, choć i STURP był nie lepszy: wyniki jego badań pyłkowych też nie są reprezentatywne. Powinno się użyć wielkich płatów przylepnych, by zostało pokryte całe płótno, i badanie powinni wykonać zawodowi palinolodzy. Frei nie był palinologiem, a i w STURP-ie takiego specjalisty nie było. Pyłków poszukiwali później także inni badacze całunowi, ale w sensie dowodowym nadal nic z tego nie wynika — i wynikać nie może. Zobaczmy dlaczego?

Są na całunie turyńskim pyłki roślin z Bliskiego Wschodu — dobrze. No i co z tego? Nie konstytuuje to dowodu, że dostały się na płótno akurat w I wieku nowej ery. Mogły zostać przeniesione w średniowieczu na ubraniach pielgrzymów, którzy przybywali na pokazy płótna niemal „z całego świata”. Troyes, w pobliżu którego pojawił się całun, słynęło z handlu tkaninami i ze swoich targów tekstylnych. Równie dobrze płótno mogło zostać przywiezione przez kupców, czyli pochodzić z bliskowschodniego importu — i stąd tamtejsze pyłki. Tyle o zapyłonym myśleniu całunistów na temat pyłków.

**Na całunie jest krew, co dowodzi, że płótno jest prawdziwe. Ejże! Nawet gdyby — całun i tak może być fałszerstwem.**

Rzekome plamy krwi na całunie zgadzają się z ewangelicznym przekazem o ukrzyżowaniu Jezusa. Są tam, gdzie być powinny: nadgarstku, na stopie, w miejscu zranionym włócznią i są strużki krwi na głowie od korony cierniowej. Są ślady po biczowaniu, a nawet otarcie skóry na barku od niesienia krzyża, jak wypatrzyli całuniści z najlepszym wzrokiem — bo ci z gorszym tego nie dostrzegli. Ma to niby dowodzić, że pod płótnem leżał Jezus, bo wszystko tak pięknie się zgadza z opisem biblijnym. Jak ma się nie zgadzać, skoro artysta robił płótno „z Biblią w ręku”? Robił całun biblijnego Jezusa, to na czym miał się wzorować, jak nie na Biblii?



Plamy „krwi” są podejrzane już na pierwszy rzut oka, gdyż wyglądają „jak z obrazka”. Ale jest z nimi jeszcze coś niedobrego: na włosach postaci widać strumyki krwi. Prawdziwa krew na włosach tak się nie zachowuje. Nie tworzy strumyczków, lecz po prostu wsiąka we włosy i je zlepia. Wie o tym każdy, kto rozbił sobie kiedyś czaszkę i powinni o tym wiedzieć również całuniści. Sądząc bowiem po ich całunowych majaczeniach, musieli kiedyś upaść na głowę z wysokości co najmniej równej długości całunu turyńskiego.

Zamiast zainteresować się podejrzanym wyglądem „krwi”, całuniści zliczają ślady po biczowaniu, twierdząc przy tym, że średniowieczny artysta nie mógł wiedzieć, jak wyglądał rzymski bicz zwany *flagrum*, którego uderzeń na wizerunku się dopatrzyli. Powinni sobie poczytać o męczeństwie chrześcijan, gdzie często mowa jest o *flagrum* albo obejrzyć średniowieczne malowidła, na których widnieje to narzędzie. Średniowieczny artysta mógł też zobaczyć *flagrum* wychodząc na ulicę, a nawet je sobie kupić: w połowie XIV stulecia, dokładnie w czasie, kiedy pojawił się całun turyński, rozpowszechnione były procesje samobiczowników, używających tego właśnie rodzaju biczy. Oj, nie za mocni są całuniści także w historii średniowiecza. Powiadają również, że prócz paru malarzy żaden średniowieczny twórca nie ukazywał przybitych do krzyża nadgarstków, lecz dłonie. Ależ ukazywał, ukazywał, co najmniej jeszcze jeden: ten, który zrobił całun turyński. A kto w ogóle mówi, że płótno zrobił artysta malujący przebite dłonie? Zrobił je taki, który wolał przebite nadgarstki — co widać na całunie turyńskim.

Z upływem czasu prawdziwa krew ciemnieje, przechodząc od brązu prawie do czerni. Plamy rzekomej krwi na całunie są czerwone. Krew po wiekach tak nie wygląda, ale wygląda za to co innego: farba. I farba na niby zakrwawionych miejscach się rzeczywiście się znajduje.

Tworzą ją trzy pigmenty malarskie: ochra czerwona, cynober i czerwień krapowa. Wykrył je Walter McCrone, jeden z najlepszych mikroanalitików na świecie. „Wypędzono” go ze STURP-u za niesubordynację, choć był jednym z nielicznych nie nawiedzonych członków tej grupy.

O ile McCrone poszukiwał pigmentów malarskich, to inni szukali śladów krwi na płótnie. Większość badań na obecność krwi wykonano jednak nie za pomocą testów specyficznych (tylko dla krwi), lecz za pomocą metod niespecyficznych, czyli pośrednich, na przykład poszukując porfiryn, które występują nie tylko we krwi, ale także w substancjach pochodzenia roślinnego i zwierzęcego, jak choćby w czerwieni krapowej i w kolagenie zwierzęcym, które wykrył McCrone na całunie. To samo tyczy bilirubiny i albuminy też obecnych w środkach malarskich używanych w średniowieczu.

Poszukując krwi, wykonano wiele badań, a ich wyniki są sprzeczne: jedni donoszą, że krwi na całunie turyńskim nie ma, zaś inni — że jest. Jakie jednak znaczenia mogłoby mieć wykrycie krwi dla ustalenia autentyczności płótna? Żadnego! Płótno mogło zostać specjalnie

poplamione krwią przez fałszerza. Mógł nałożyć i krew i pigmenty. Mógł wymieszać krew z farbą. Płótno mogło zostać podretuszowane krwią również w czasach późniejszych przez kogoś innego. Krew na całunie turyńskim nie jest w stanie dostarczyć dowodu, że jest on prawdziwym płótnem grobowym Jezusa. Z krwią czy bez niej — całun może być fałszerstwem.

**Prawdopodobieństwo, że na całunie turyńskim przedstawiony jest nie Jezus, ale ktoś inny jest niewyobrażalnie niskie — czyli wariacje całunistów na tematy statystyczne.**

Zobaczmy jak całuniści biorą się do rzeczy i co im z tego wyjdzie. Najpierw wymieniają siedem cech związanych z Jezusem: owinięcie zwłok w płótno, rany na głowie, niesienie krzyża, przybicie gwoździami, rana w klatce piersiowej, pośpieszny pogrzeb oraz krótki pobyt zwłok w grobowym płótnie. Każdej z tych cech przypisują następnie określone prawdopodobieństwo, żeby można było obliczyć prawdopodobieństwo łączne. Stawiają w liczniku jedynkę (brawo, dobrze!) i w tym momencie mogliby zacząć rozchodzić się do domów, bo wartości, które trzeba wpisać w mianownikach nijak nie dają się rzetelnie oszacować — nawet nie wiadomo jakiego rzędu wielkości popełnia się błędy. Równie dobrze można ciągnąć kartki z kapelusza.

Jakie prawdopodobieństwo należy przypisać zdarzeniu, że ciało Jezusa zostało zawinięte w płótno? Według całunistów zawijany w płótno był 1 ukrzyżowany na 100. A może 1 na 10, na 20 albo na 300? Według mnie, w płótno zawijany był 1 ukrzyżowany na 15. Mój sąsiad uważa, że 1 na 24, a sąsiadka, że 1 na 206.

Niesieniu krzyża przypisują prawdopodobieństwo  $1/2$ , czyli 1 na 2 krzyżowanych niósł, ich zdaniem, krzyż na plecach. A czasem nie 1 na 4, na 105 czy na 19? Albo krótki pobyt zwłok w grobowym płótnie. Wstawiają 500. Czyli 1 na 500 ukrzyżowanych przebywał, według całunistów, w płótnie krótko. Reszta za długo, żeby mogła się odbić. A ja sądzę, że 1 na 109. No, góra na 110.

Całuniści nazywają to coś „obliczaniem” prawdopodobieństwa. A nie lepiej: wymyślaniem? Obliczenia zapierające dech w piersi. Gdyby matematycy tak obliczali, to 2 dodać 2 byłoby 7. Wszystkie wartości w mianownikach nie mają nic wspólnego nie tylko z liczbą rzetelnością, ale także z wiedzą historyczną, gdyż o krzyżowaniu prawdziwie wiadomo niewiele. (Archeologia zna zaledwie jeden wypadek odnalezienia kości ukrzyżowanego człowieka). Tak czy owak, całunistom wyszło, że tylko 1 na 200 000 000 000 (jeden na dwieście miliardów) ukrzyżowanych wykazywałby łącznie wszystkie cechy, które przypisuje się ukrzyżowanemu Jezusowi. Liczba faktycznie wielka: nawet Gauss by pobałdł.

Ale w zależności od humoru i Bóg wie jeszcze od czego, różni całuniści wymyślają różne liczby — i każdemu wychodzi co innego. Może by się dogadali na którymś zjeździe syndonologicznym albo wyciągnęli jakąś średnią arytmetyczną? Jedno trzeba jednak oddać

całunowym statystykom od siedmiu boleści: choć bardzo różnie wypadły ich słynne obliczenia, to wszystkim wszak wyszło, że prawdopodobieństwo, iż płótno przedstawia Jezusa jest ogromne: coś w rodzaju 99,999999%. Jestem gotów całkowicie się z nimi zgodzić. Ba: jestem nawet bardziej radykalni niż oni! Uważam bowiem, że prawdopodobieństwo to jest jeszcze wyższe i że wynosi dokładnie 100%. A wiecie dlaczego? Bo artysta przedstawił na całunie Jezusa. Robił całun Jezusa — to niby dlaczego miałyby przedstawić kogoś innego?

Mówi się też w kręgach kościelnych, że nie wiadomo jak wyglądał Jezus, ponieważ nie istnieją żadne opisy jego wyglądu. Czyżby! Jest przecież jego autentyczne płótno grobowe, na którym odbiła jego postać — jak wyglądał Jezus pokazuje całun turyński. I to nie byle jak, bo przez eksplozję neutronów lub w fotonowym błysku, jak uważają niektórzy specjaliści całunijni. Zobaczmy więc...

### **Jak musiałby wyglądać Jezus, gdyby to on odbił się na płótnie?**

Będąc Żydem z I wieku, miał wygląd charakterystyczny dla średniowiecznej sztuki gotyckiej późniejszej o 14 stuleci — dziwnym trafem akurat dla epoki, w której pojawił się całun turyński. Miał jedną rękę dłuższą od drugiej, usta nie pośrodku twarzy, lecz przesunięte w lewo, a rozpiętość ramion większą od swojego wzrostu. Miał również, przypominające odnóża pająka, niebywale wydłużono palce dłoni, których długość wynosiła czwartą część odległości między czubkiem dłoni a łokciem, podczas gdy u normalnych ludzi palce są o wiele krótsze — ich długość waha się między 1/5 a 1/6 tej odległości. Na dodatek z przodu był o 14 cm wyższy niż z tyłu, bo o tyle jest dłuższe przednie odbicie od tylnego. Są to, nawiasem mówiąc, ustalenia samych całunistów. Żeby ktoś mierzony z przodu mógł być wyższy niż mierzony z tyłu — tego nie da się wytłumaczyć nawet za pomocą ensteinowskiej teorii względności. Jak widać człowiek z całunu wyglądał tak okropnie, że trudno o gorszy wygląd: nawet Quasimodo był z tyłu i z przodu równy. Ale bądźmy dokładniejsi. Skąd bierze się różnica wzrostu? Nie jest tak, że odcisk przodu jest dłuższy od odcisnięcia grzbietu przy zachowaniu proporcji: dłuższe są same nogi postaci, a dokładniej o 14 cm dłuższe są nogi widziane od przodu, niż te same nogi oglądane od tyłu. Ojoj, nie popisał się coś średniowieczny artysta!

Byliśmy dokładni, to bądźmy teraz konsekwentni. Stopy na wierzchnim odbiciu znajdują się u końca nóg, tam, gdzie być powinny, natomiast na odbiciu spodnim są położone o 14 cm wyżej niż stopy z odbicia grzbietu. Ponieważ, co widać na całunie, człowiek ten miał tylko dwie nogi, wychodzi na to, że każda jego noga miała dwie stopy oddalone od siebie o 14 cm. By rzecz lepiej sobie unaocznić, każmy mu powstać. Jest przed nami ktoś, kto stoi na stopach (tych z przedniego odbicia), ale 14 cm wyżej od nich, z nóg wyrastają mu drugie stopy (te z odbicia tylnego). Niektórzy całuniści piszą o wizerunku z całunu: „straszliwe piękno”. Rzecz gustu.

Jak widać człowiek z całunu tak wyglądał, że aż chce się krzyknąć ze strachu: Jezus Chrystus! Może ten wyrażający przestрах okrzyk wziął się właśnie stąd, że wiadano, jak Jezus okropnie wyglądał? Tylko skoro wiadomo, jak wyglądał, to dlaczego mówi się, że nie wiadomo, jak wyglądał? To jak jest z tym w końcu? Tak czy owak, jeśli Jezus rzeczywiście tak wyglądał, jak pokazuje całun turyński, to nie ma co się dziwić, że ewangelie milczą o jego wyglądzie .

A może człowiek przedstawiony na płótnie to wcale nie Jezus, ale ktoś zupełnie inny? Wykluczone! Prawdopodobieństwo, że wizerunek nie przedstawia Jezusa wynosi bowiem 1 do 200 000 000 000 — co obliczyli sami całuniści.

Spostrzeżeniem o czterech stopach można się też posłużyć do sporządzenia dowodu na fałszywość całunu turyńskiego, na który dotąd nikt nie wpadł. Będzie to dowód doskonale wsobny. Żadnego kontekstu zewnętrznego, żadnych argumentów historycznych, chemicznych analiz, czy kwiatowych pyłków. Jest całun turyński — i nic więcej.

Gdyby człowiek o dwóch stopach u każdej nogi, jedna nad drugą, czyli o wyglądzie odtworzonym na podstawie całunu turyńskiego, położył się między płótna i na nich się odbił, to na przednim płacie tkaniny odbiłyby się palce czterech stóp (łącznie), a na płacie tylnym ślady po czterech piętach, czyli powstałby wizerunek człowieka o czterech stopach. A postać z całunu turyńskiego ma tylko dwie stopy. Całun jest wewnętrznie sprzeczny. Tak, jak chcą całuniści, nie mogli się odbyć. Całun jest fałszerstwem.

### **Datowanie radiowęglowe płótna wskazujące na średniowiecze było błędne. O rety!**

Najpierw całuniści twierdzili, że datowanie za pomocą węgla radioaktywnego jest najlepszą metodą ustalenia wieku płótna i chcieli takiego badania. Byli święcie przekonani, że wskaże ono na I wiek n. e. Ale święci ich zawiedli i nadzieja się nie spełniła. Badanie wskazało na średniowiecze. Zaroilo się więc zaraz od kościelnych specjalistów od datowania radiowęglowego, którzy musieli dotąd chować się gdzieś po zakrystiach, bo nikt o nich nie słyszał. Gdzie by się nie chowali, po wyjściu z ukrycia natychmiast stwierdzili, że datowanie było błędne, bo wiadomo, że całun jest prawdziwy — są na nim odpowiednie pyłki i był pleciony w jodełkę. Nie przyszło im do głowy, że oni też mogą pleść — wianki. Całun był pleciony trzy na jeden, a oni pletli trzy po trzy. Taki to bowiem dziwny był ten błąd w datowaniu, że wskazał akurat na średniowiecze — i to nie na VI, VIII, czy X wiek, ale właśnie na okres, w którym pojawił się całun turyński. W którym mnożyły się lipne relikwie i w którym ukazywano w sztuce wydłużone, gotyckie postacie — kubek w kubek jak na całunie turyńskim.

Gdyby badanie wskazało na I wiek byłoby według całunistów dobre, a że wskazało na średniowiecze jest błędne — chociaż jest to ciągle to samo badanie! Mam dla moich

naukowych kolegów datujących całun pewną propozycję: trzeba rozgłosić, że pomyłono wyniki i że datowanie płótna wskazało na I wiek nowej ery. A następnie należy powołać się na opinię samych całunistów, że badanie całunu jest błędne!

Ze swych rozmyślań całunowych wypowiadało się również paru innych, niekościelnych już specjalistów — choć kto tam wie, czy nie zmawiają pacierza trzy razy dziennie. Tym należy powiedzieć co innego. Jeśli datowanie całunu dało błędny wynik z powodu tak zwanej przez nich powłoki bioplastycznej wytworzonej przez bakterie, to dlaczego powłoka bakteryjna fałszuje wynik tylko dla całunu turyńskiego — a wyników tysięcy innych badań nie fałszuje? Jak się bada inne tkaniny, meble albo mamuta bakterie nie wpływają na datowanie, a jak się bada całun to wpływają. Dziwne jakieś te bakterie. Żeby tak sobie ukochać całun turyński? A może na innych przedmiotach bakterii po prostu nie ma? Nic z tego. Są wszędzie. A jeśli są, to muszą fałszować wiek także innych przedmiotów i wychodzi na to, że historycy wszystko sknocili. Podręczniki trzeba pisać na nowo. Całą historię trzeba tak poprzesuwać, żeby zgadzała się z całunem turyńskim. Dzięki specjalistom od powłoki bioplastycznej przejrzelśmy wreszcie na na oczy: Totmes III wcale nie budował świątyń, tylko pasł kozy, druga wojna światowa nie była 60, ale 1300 lat temu, a my sami wcale nie żyjemy w czasach nowożytnych, ale w średniowieczu — co by się zresztą w wypadku całunistów zgadzało.

Nie mają się co powoływać całuniści także na to, że datowanie pewnych przedmiotów metodą radiowęglową rzeczywiście dało błędne wyniki. Owszem, dało — no i co z tego? Dało fałszywe wyniki w nielicznych wypadkach, za to w niewspółmiernie licznych dało wyniki prawdziwe — i to ostatnie prawdziwie się liczy. Jeśli całuniści tak bardzo lubią statystykę, jak wynika to z ich znanych robót statystycznych, to powinni wiedzieć, co wynika ze statystyki badań radiowęglowych: jeśli zestawia się ze sobą liczbę trafnych badań z tymi, które dały wyniki błędne, to prawdopodobieństwo, że badanie całunu dało błędny wynik jest jak 1 do 1000. (Wyliczone za pomocą słynnej metody statystycznej całunistów, czyli na oko).

Co by się jednak stało, gdyby badanie wskazało na czasy bliższe I wiekowi? Nic specjalnego. Czy byłby to dowód, że płótno turyńskie jest autentycznym całunem Jezusa? A niby dlaczego? Czy dawniej nie było podrabiaczy i oszustów? Sami święci? Choć może nie jest to najlepsze porównanie, bo i święci oszukiwali — potrafili ponoć wzbijać się w powietrze, ale jakoś nikt jeszcze nie widział, żeby przeleciał jakiś święty. Same odrzutowce. W każdej epoce byli fałszerze i dam przykład: pierwszy z brzegu, żeby nikt, broń Boże, nie posądził mnie o antyreligijność. Fałszerzami byli na przykład: teolodzy, Ojcowie Kościoła, kanonicy, księża, biskupi, kardynałowie, papieże i wszyscy święci — jedynym porządnym świętym był Simon Templar. Dałem przykład pierwszy z brzegu, by nie wzięto mnie za stronniczego, a dołożę jeszcze, by nikt myślał, że dokładam Kościowi jako bezbożnik, że ja sam jestem wierzący. Wierzę w Zeusa. Jest tak samo prawdziwy, jak ten z brodą, którego wymyślił sobie Mojżesz.

Nie jest za to wymysłem, że już dawno temu istnieli uszuści, a więc całun mógłby zostać sfałszowany również w czasach dawniejszych. I to nawet przez sam Kościół. Co tam — mógłby. Choć dla wielu będzie to nowina, jakkolwiek nie dobra, czyli nie ewangelia, Kościół wytwarzał sztuczne całuny — i to tak, że aż gwizdało! Od IV wieku nowej ery Kościół produkował relikwie całunów metodą fabryczną i rozprowadzał je na skalę masową. (E. Lucius: *Die Anfänge des Heiligenkultes in der christlichen Kirche*, 1904). Zresztą nie trzeba sięgać aż w tak daleką przeszłość: przypomnijmy sobie, co mówił biskup d’Arcis, skąd się wziął całun w Lirey. Wystarał się o niego, czyli pewnie go obstalował u artysty, nie szewc, nie członek orkiestry strażackiej i nie astronauta, ale przełożony kanoników, a zatem członek Kościoła — z czego na zasadzie *pars pro toto* wynika morał, że Kościół sam się ogłupił i ma za swoje. Sprawił sobie fałszywy całun, przed którym się teraz prawdziwie modli.

### **Naukowcy ze STURP-u dowiedli, że w całun turyński zawinięte było ludzkie ciało. Ojejku!**

Jumper i Jackson ze STURP-u stwierdzili, że wizerunek na płótnie zawiera informację dającą się przełożyć na trójwymiarowy obraz — chodzi o wiadomą korelację między intensywnością zabarwienia wizerunku a odległością płótna od tego, co pod nim spoczywało. Że może istnieć taka zależność widać na Wojtkowe oko — ale STURP uzyskał dane ilościowe. Jednakże procedura, którą się posłużono, by dowieść, że w całun turyński spowite było ciało człowieka oparta jest na ciężkim błędzie metodologicznym — na błędnym kole w dowodzeniu. Jackson i Jumper zaczęli bowiem od tego, że zawinęli w płótno człowieka-modela, aby zmierzyć odległości między częściami jego ciała a leżącym na nim płacie płótna. Później, za pomocą serii korektur dopasowywali wyniki pomiarów do wizerunku z całunu turyńskiego, co musiało nastąpić, jako że nie można dokładnie nałożyć postaci z całunu na Johna Travoltę czy na Jasia Kowalskiego. Na koniec im wyszło, że pod płótnem leżał człowiek. Jasne, że leżał: sami go tam nawet położyli! Umieścili pod płótnem człowieka, to co im miało wyjść: ryba?

Tyle o istocie słynnego eksperymentu, po którym całuniści rozbiegli się z krzykiem, że według nauki w całun turyński zawinięte było ciało człowieka. Było, było: tylko nie tego, którego mieli na myśli i nie w to płótno.

Pomysł Jacksona i Jumpera jest nie tylko oparty na błędnym kole w dowodzeniu, ale również nie prowadzi do celu, który sobie założyli. W rezultacie ich zabiegów można by bowiem tylko uzyskać model ciała konkretnego człowieka użytego do eksperymentu z wtłoczoną weń trójwymiarową powierzchnością postaci z całunu turyńskiego — coś w rodzaju dwuwarstwowego zlepieńca. Ale czemu miałyby to służyć i czego dowodzić? Uzyskany model musiałby być przy tym z konieczności zniekształcony, bo jak się rzekło, nie

da się nałożyć wizerunku człowieka z całunu turyńskiego na kogoś, kto nim nie jest. Badacze ze STURP-u mieli już kłopot z odpowiednim ułożeniem swojego żywego modelu na plecach: ilekroć próbował ułożyć stopy tak, by ich położenie odpowiadało położeniu stóp na spodnim płacie całunu turyńskiego, model musiał zginać prawą nogę i kolano wędrowało wysoko do góry. Jak martwy Jezus mógł unieść nogę do góry? I po co? Żeby dopasować się do całunu turyńskiego? Kiedy próbując się wpasować w całun, ludzki model podnosił prawe kolano do góry, od spodniego płata płótna oddalała się jego prawa łydka. A przecież na całunie jest odcisk prawej łydki. Mało tego: jest tak samo wyraźny i intensywny, jak odcisk łydki lewej, co oznacza, że prawa łydka była oddalona od spodniej pościeli płótna tak samo jak lewa, a przecież nie mogła być, skoro trzeba było podnieść ją do góry, żeby dopasować się do oryginalnego odcisku. Powinno to badaczom ze STURP-u dać do myślenia: że pod płótnem spoczywało nie ciało człowieka, ale coś zupełnie innego. Ale nie dało i brnęli dalej w ślepią uliczkę.

Fałdy na płótnie pokrywającym ciało człowieka mogą się układać różnie. I badaczom ze STURP-u tak właśnie się układały. Za każdym razem inaczej. A ułożenie fałd jest jedną ze spraw kluczowych, gdyż opiera się na nim wyliczenie odległości między ciałem a płótnem, które może determinować dalsze wyliczenia. I determinowało. Jackson i Jumper jęli się więc przeróżnych korektur, rozkładając na części składowe kształt udrapowania płótna, manipulując krzywą gęstości zaczernienia wizerunku i modyfikując funkcję odwzorującą, co dało w rezultacie postać ludzką jako tako spasowaną z wizerunkiem z całunu turyńskiego. Ale nie dowiedli przez to tego, czego chcieli dowieść — że w całun spowite było ludzkie ciało — bo na podstawie zawartej w wizerunku informacji zrobić się tego po prostu nie da.

Da się za to zrobić co innego: odtworzyć rzecz, którą posłużył się sprawca, by sprytnie spreparować swoje płótno. O mały włos Jumper i Jackson tego nie zrobili. Mogli odtworzyć wygląd obiektu, który odwzorował się na płótnie, ale się z tym nie spostrzegli ogłupieni myślą, że w całunie turyńskim naprawdę leżał Jezus. W wizerunku z całunu odbija się nie prawdziwy człowiek z krwi i kości, lecz to, co całunowy wizerunek sprawiło i przejdźmy teraz do sedna: za pomocą czego i w jaki sposób średniowieczny artysta stworzył chytrze swoje płótno, czyli:

### **Jak został zrobiony całun turyński?**

Wyjaśnienie tajemnicy spreparowania płótna tkwi w samym płótnie — to rzecz pewna. Trzeba się go tylko dopatrzeć. Pytanie otwierające drogę do rozwiązania zagadki brzmi: przez co utworzony jest obraz postaci lub inaczej: co ten obraz tworzy?

Wizerunek ciała nie jest malowidłem. Nie dlatego, że nie ma na nim kierunkowości, czyli śladów po prowadzeniu pędzla, jak argumentują całuniści. Można bowiem sporządzić malowidło bez kierunkowości i bez pędzla, nakładając pigment palcami, za pomocą szmatki

albo posłużyć się mocno rozcieńczoną farbą wodną. Wizerunek ciała nie jest malowidłem z innego powodu: bo nie jest utworzony przez farbę. Są na nim wprawdzie cząsteczki tlenu żelazowego, który często wchodzi w skład pigmentów malarskich, ale jest ich zdecydowanie za mało — nie tylko, by utworzyć obraz ciała, ale nawet, by go wzmocnić. Wizerunek istnieje dzięki czemu innemu.

Tworzy go dehydratycja, czyli odwodnienie celulozowych włókien samego płótna, za sprawą którego pojawia się na nim kolor ciemnej sepii. „Dehydratycja” brzmi uczenie, lecz nie trafia w sedno, a i „odwodnienie” nie jest najlepszym określeniem. Słowo, które oddaje istotę rzeczy jest inne: obraz powstał na skutek — przypalenia. Płótno zostało tak przypalone, by powstał na nim wizerunek ciała Jezusa.

Tak, to znaczy jak? Czy można w taki sposób przypalić płótno, by odwzorował się na nim jakiś obraz? Oczywiście, że można.

Dwie cechy całunu wskazują na sposób, którym posłużył się średniowieczny twórca. Są nimi: tak zwana trójwymiarowość i negatywowość wizerunku. Czy można w taki sposób przypalić płótno, by nie tylko odwzorował się na nim jakiś obraz, ale także by zawierał informację o trójwymiarowości i był negatywem? Nic trudnego.

Przypomnijmy sobie znaną wszystkim ołówkową nacierankę, w którą bawiliśmy się jako dzieci: kładzie się papier na monecie i pociera ją ołówkiem, otrzymując negatywową wizerunek monety z zawartą w nim informacją o trójwymiarowości pieniążka, a więc obrazek mający takie same cechy, jakie ma wizerunek z całunu turyńskiego. Tyle że ten nie powstał za sprawą zwykłego ołówka — funkcję ołówka pełniło co innego. Czy domyślacie się już jak został zrobiony całun turyński?

Zamiast monety bierzemy płaskorzeźbę przedstawiającą postać Jezusa, zamiast papieru lniane płótno, a zamiast ołówka kawałek rozgrzanego żelaza. Kładziemy płótno na płaskorzeźbie i wodzimy po nim gorącym żelazem, które, przypalając płótno, odtwarza w negatywie wizerunek znajdującego się pod nim reliefu. Ołówek maluje papier grafitem, rozpalony „ołówek całunowy” maluje płótno spalenizną. Całun turyński jest zwykłą nacieranką, tyle że wykonaną za pomocą rozgrzanego żelaza.

Wszystkie cechy konstytutywne dla całunu turyńskiego mogłaby zreplikować każda gospodyni domowa, tak jak zrobiła to moja babcia Fela, sprawnie posługująca się żelazkiem na duszę. (Można i elektrycznym). A według całunowych specjalistów wizerunek powstał na skutek fotonowego błysku i promieniowania z ciała Jezusa. Jasne, że na skutek promieniowania — każda gorąca rzecz promieniuje. Znaczący się leci ciepło. Tyle że promieniowanie było nie to, które mieli na myśli i nie wydobywało się z ciała Jezusa, ale z żelazka. Szkoda, że mówiąc o fotonowym błysku nie błysnęło im w głowach, że klepią głupstwa. Widać w fotonowym błysku z ciała Jezusa stracili ostatnie przebłyski rozumu.



Są całunowi specjaliści ze swoim fotonowym błyskiem i jest babcia Fela z żelazkiem. Kto jest lepszy? Specjaliści nie potrafią swoją metodą sporządzić repliki wizerunku, a babcia Fela może — i to nawet ze dwie dziennie. (Od tej pory będziemy Babcią Felę pisać z dużych liter). Całuniści poświęcili zresztą Babci Feli dużo miejsca — chociaż nie mają o tym pojęcia. Piszą o Niej, że człowiek, który potrafiłby stworzyć takie płótno musiałby być „obdarzony nieludzką inteligencją” i „odznaczać się nadludzką mądrością”. Babciu Felu! Nie znałem Cię od tej strony! Z jeszcze większym podziwem, a nawet z najwyższą czcią, wyraził się kiedyś o Niej rzecznik króla włoskiego Emanuela I, baron Manno, powiadając, że ten kto potrafiłby sporządzić twarz z całunu „musiałby być Bogiem”. Baronie: ale się zbłąźniliście!

Znamy już metodę, więc powiedzmy teraz trochę więcej o rekwizytach i o szczegółach. Jaka powinna być płaskorzeźba przedstawiająca postać Jezusa i z czego średniowieczny artysta mógł ją zrobić? Relief musi być stosunkowo płaski, by wydobyć na płótnie w miarę ostre kontury i detale. Musi mieć pewną liczbę stopni gradacji, ale musi być jednocześnie „raczej płaski”. Płaskorzeźba głęboka nie da ani dobrych konturów, ani szczegółów — będą tylko niewyraźne, niewiele mówiące plamy. Relief nie może być zbyt głęboki, ale nie może być też zbyt płaski, gdyż wówczas gradacja półtonów będzie zbyt stroma, czyli będzie zanikać sławetna trójwymiarowość wizerunku.

Głębokość reliefu powinna być niewielka także z innego powodu. Wydobyć przejść tonalnych od najciemniejszego przypalenia do najśłabszego może wymagać wciśnięcia płótna w zagłębienia płaskorzeźby tak, by miejsca słabiej przypalone nie kontaktowały się bezpośrednio z gorącym żelazkiem. Zbyt duże zagłębienia w płaskorzeźbie (gdyby płótno było w nie wtłoczone) powodowałyby deformację fragmentów wizerunku, która ujawniłaby się po rozprostowaniu płótna. Relief musi być odpowiedni, ale to nie znaczy, że tylko ten konkretny relief, którym posłużył się sprawca jest jedynie dobry dla stworzenia przekonującego wizerunku na płótnie. W istocie istnieje pewien przedział płytkości-głębokości reliefu, w ramach którego da on dobry nacierankowy obraz.

Powiedzmy teraz parę słów o „całunowym ołówku”, czyli o rozgrzanym kawałku żelaza, czy też po prostu o żelazku. Jego rozmiary też nie są obojętne dla uzyskania dobrego wizerunku: nie może być ani zbyt duży, bo byłoby trudno nim operować, ani za mały — nie może bowiem wchodzić w głąb dolin i zagłębień reliefu. Biorąc pod uwagę detale i rozmiary wizerunkowej postaci, wielkość żelazka wydaje się odpowiednia.

Z rozpalonym żelazem wiąże się coś jeszcze: cząsteczki tlenku żelazowego, które są na wizerunku, choć jest ich bardzo mało (10 miligramów na obu odbiciach łącznie). Pochodzą one od tarcia rozgrzanym żelazem po płótnie. Nic, tylko podziwiać McCrone’a, że je wykrył.

No i co tam z fotonowym błyskiem z ciała Jezusa rzekomo koniecznym do powstania wizerunku na płótnie? A nie wystarczy czasem zwykłe żelazko?

Wykonanie nacieranki za pomocą gorącego żelaza nie jest trudne — wszystko wychodzi samo, jak widać na przykładzie dzieci, pocierających monetę ołówkiem. Efekt zależy przede wszystkim od użycia odpowiedniego reliefu, przy czym średniowieczny twórca wcale nie był zmuszony zrobić dobry całun już za pierwszym podejściem. Pewnie robił najpierw próby na mniejszych kawałkach płótna, a mógł próbować do woli, gdyż lniane płótna były w średniowieczu powszechnie dostępne i tanie, zwłaszcza w Troyes słynącym z produkcji tekstyliów. Artysta miał swobodę twórczą nie tylko z powodu taniości płótna i trywialności narzędzi, ale również dlatego, że do wykonania reliefu mógł posłużyć się materiałem dającym nieograniczone wprost możliwości modelowania. Nie zrobił reliefu z blachy, z drewna, ani nie musiał go odlewać. Zrobił z tego, co najlepiej się nadawało, a przy okazji było tego pełno i za darmo. Twórca całunu turyńskiego zrobił płaskorzeźbę Jezusa — z gliny. Położył na niej płótno i tarł po nim rozpalonym kawałkiem żelaza, aż zaczęło się przypalać, tworząc negatywową kopię reliefu.

Prawdopodobnie zrobił dwie gliniane płaskorzeźby: jedną przedstawiającą przód ciała, a drugą jego tył. I robił całun na dwie raty: najpierw odwzorował jedną powierzchnię ciała, a później za pomocą drugiego reliefu drugą. Wiadomo też, w jakiej odległości od sporządzonego już pierwszego odbicia artysta umieścił drugi relief: w takiej, jaka dzieli koniec głowy z przedniego odbicia od końca głowy z odbicia tylnego (około 15 cm) — bo na płótnie nie ma odbicia czubka głowy. Średniowiecznym pielgrzymom można było wyjaśnić, że płótno odstawało od czubka głowy Jezusa, ale nie można tego powiedzieć specjalistom ze STURP-u, którzy nie mogą pojąć, dlaczego ich błysk fotonowy nie dał obrazu także tej części głowy. Najgłupszi całuniści tłumaczą, że błysk był sterowany wolą Jezusa. Niech im będzie. Ale co szkodziło Jezusowi, żeby mu błysnęło także z czubka głowy? Przyniosłoby mu to jakąś ujmę? Zamiast głądzić o fotonowych błyskach, specjaliści ze STURP-u lepiej by zrobili, gdyby im błysło, że całun jest fałszerstwem. I to z użyciem najprostszych środków: żelazka i gliny, którą artysta sam mógł sobie wykopać i przywieźć taczka.

Chwileczkę — powiedzą badacze całunu — gdyby całun faktycznie tak był zrobiony, to przypalenia przeszłyby na drugą stronę, a po drugiej stronie jest on nieprzypalony. To, że wizerunek ma być tylko na jednej stronie płótna całuniści uważają za Bóg wie jaki argument. Argument jest kiepski.

Babcia Fela poradziła sobie z tym już za pierwszym zamachem, mocząc płótno w wodzie. Metoda, jak się zdaje, raczej znana w średniowieczu. Kiedy płótno jest mokre, przypalankowa nacieranka na drugą stronę nie przechodzi: wizerunek na jednej stronie już jest, a na drugiej go jeszcze nie ma. Oczywiście, nie można za długo zwlekać z uniesieniem żelazka, bo wtedy wszystko spali się w diabły.

Zanim Babcia Fela wykonała swój numer ze zmoczeniem płótna, ja sam próbowałem tak je przypalić, by przypalenie nie przeszło na wylot i również odniosłem pewien sukces. (Pomysł z namoczeniem płótna przyszedł mi do głowy jako drugi). Jeśli przypala się płótno z jednej strony, to przenikające na drugą stronę gorąco trzeba jakoś odprowadzić. Jak to zrobić? A bardzo prosto. Trzeba położyć je na czymś, co dobrze przewodzi ciepło. Położyłem więc płótno na podłogowych kafelkach w kuchni. I przypalenie na drugą stronę nie przechodziło, chociaż trzeba było uważać, by odpowiednio szybko podnieść żelazko. Zmoczenie płótna jest skuteczniejsze i daje więcej czasu na przypalanie. Ale jeszcze więcej czasu daje i mokre płótno i dobrze odprowadzająca ciepło powierzchnia, na przykład kafelki. A z czego się robi kafelki? A z gliny — czyli z tego samego, z czego twórca całunu zrobił swoją płaskorzeźbę. I tak koło się zamknęło.

Jak widać, sytuacja miłośników przenajświętszej tkaniny jest nienajlepsza — płótno można w taki sposób przypalić, by przypalenia nie przeszły na drugą stronę. A może być jeszcze gorsza, bo zachodzi zasadne pytanie:

### **Czy wizerunek Jezusa nie przechodził aby na drugą stronę całunu?**

Jeśli nie dokładnie cały, to przynajmniej niektóre jego fragmenty mogły przechodzić na wylot. Gdyby artysta nie troszczył się, by nic na drugą stronę nie przeniknęło. A czy się troszczył? Niekoniecznie. Jak widać po błędach, które popełnił nie był perfekcjonistą — choć trzeba przyznać, że był zmyślny. Możliwe jest również, że nie wiedział, jak zapobiec przeniknięciu wizerunku na drugą stronę albo nie całkiem dobrze mu wyszło. Jest wreszcie do pomyślenia, że mógł nie pomyśleć, iżby w przeniknięciu wizerunku było coś dyskredytującego jego dzieło. W każdym razie, pojawienie się czegoś z wizerunku po drugiej stronie całunu zgadza się z najprostszą wersją jego wytworzenia. I zgadza się z czymś jeszcze. Z relacją kogoś kto dokładnie widział całun od spodniej strony. Coś po drugiej stronie całunu nie tylko być mogło. Coś było.

W 1534 roku siostry klaryski reperowały całun po pożarze i oglądały płótno od strony spodniej. I co zobaczyły? Że ślady po biczowaniu są widoczne także po drugiej stronie całunu! Czy coś jeszcze się przebiło, tego się od obogich klarysek nie dowiadujemy. W każdym razie, coś z wizerunku przechodziło jednak na drugą stronę, jakkolwiek było nieco bledsze: klaryski podają bowiem, że zranienia widziało się od spodu, jakby patrzyło się na nie przez szybę.

Ustalenie, co dokładnie dzieje się po drugiej stronie płótna nie powinno nastęrczać żadnych trudności, a nawet od dawna powinno się to wiedzieć. Całun był podobno obiektem poważnych badań naukowych. Był, był — tylko że owe badania były cokolwiek jednostronne. I to dosłownie.

Choć u normalnego człowieka może to wywoływać zdumienie, wygląda na to, że drugiej stronie płótna nikt nie oglądał od 1534 roku, kiedy to widziały ją klaryski. Przy tylu badaniach, rzekomo naukowych, nikt nie obejrzał dokładnie przedmiotu badań! Fuszerka, że trudno o ładniejszą. Nawet zwykły stolarz ogląda każdą deskę po obu stronach. Jak widać, całun nie został zbadany, był tylko — pobadywany. A przy okazji jego następnych pobadywań powinni dać się przebadać również miłośnicy świętej tkaniny. Twierdzą oni bowiem z całkowitą pewnością siebie, że po spodniej stronie płótna nic nie ma — chociaż nikt nie oglądał jej prawie od 5 wieków!

Jak podaje się w literaturze całunistycznej, pierwsza obserwacja spodniej strony płótna miała miejsce w 1973 roku, ale niech nikt nie myśli, że było to zrobione jak należy: odpruto tylko kawałek podszewki i nabożnie probowano zajrzeć do środka. Drugi raz podglądano spód płótna podczas badań STURP-u — również po odpruciu jedynie małego kawałka podszewki. Posłużono się wówczas także endoskopem, czyli wziernikiem służącym do oględzin wnętrza ciała, i przy jego użyciu wykonano zdjęcia małych fragmentów spodniej strony całunu — z bardzo bliskiej odległości i tylko rzekomych plam krwi. Gdyby ktoś miał wątpliwości pytanie będzie krótkie: gdzie jest fotografia spodniej strony płótna? Na tyle zdjęć zrobionych całunowi — nie ma ani jednej.

Dlaczego badacze całunu mogli wizerunku nie dostrzec, nawet jeśli odpruli jedynie kawałek podszewki i tylko zerkali do środka? Jak można podejrzewać na podstawie dawnych przedstawień ikonograficznych, obraz całunowego ciała był ongiś znacznie intensywniejszy. Przypalankowa nacieranka też daje wizerunek zrazu intensywny, jednakże w miarę upływu czasu przypalenia będą stawać się coraz bledsze, o czym wie każdy kto oglądał stare przypalenia od żelazka. Po upływie kilku stuleci wizerunek na całunie turyńskim tak mocno wyblakł, że ledwo go widać — jeśli więc odbicie po stronie spodniej od samego początku było mniej intensywne, to dziś mogłoby być bez mała niewidoczne. Ale jest jeszcze co innego. Kiedy ogląda się całun z bliska, to właściwie nie widzi się żadnego obrazu ciała. Żeby go dostrzec, trzeba oddalić się na pewną odległość. Badacze patrzyli na spodnią stronę płótna z odległości kilkudziesięciu centymetrów i dlatego mogli słabiutkiego wizerunku nie spostrzec. Także dlatego, że mógł on przeniknąć tylko częściowo i na koniec wreszcie, że ich uwaga skierowana była na rzekome plamy krwi, którymi płótno przesiąkło na przestrzał.

Winę za zaniedbanie oględzin drugiej strony płótna ponosi Kościół, który obnosi się nim jak z jajkiem i targuje się o każdą nitkę, chociaż w swoich własnych archiwach ma dowody jego fałszywości. Od samego początku wszystkie osoby związane z całunem wiedziały bowiem, że jest to fałszyfikat. Że jest inaczej nie twierdzili nawet jego pierwotni właściciele i ich następcy: oni tylko pozwalali wierzyć pospółstwu w autentyczność całunu — no i rozpowszechniali po kryjomu fałszywe wieści o jego prawdziwości, bo czerpali z jego wystawień korzyści.

Że całun jest tylko dziełem artystycznym nie mieli wątpliwości również ówczesni kościelni oficjale, w tym papież Klemens VII, czego dowodzą jego pisma i bulle. Że tak było, widać w źródłowych dokumentach i pokazał to czarno na białym uczony kanonik Ulysse Chevalier, którego dawne rozprawki o płótnie z Lirey powinni brać sobie całuniści jako lekturę do łóżka.

Zamiast jednak czytywać Chevaliera do poduszki, całuniści opowiadają o jodełkach. Nie zwracają też uwagi na uwagę o spodzie całunu poczynioną przez klaryski, mając całun nasunięty na oczy — albo pokrywają ją całunem milczenia w swoich dziełach. Tym razem, wyjątkowo, robią jednak dobrze. Bo ewentualne przeniknięcie wizerunku nie tylko każe ponownie pomyśleć o przypaleniu płótna, ale mogłoby szkodzić całunowi jeszcze w inny sposób: wywoływać konsternację nie tylko u współczesnych wielbicieli cudownej tkaniny, ale nawet u prostych średniowiecznych pielgrzymów. No bo żeby tak się odbić, że aż na wylot? Gdyby pielgrzymi ze średniowiecza mieli wiedzę dzisiejszych badaczy pewnie by im zaraz przyszedł do głowy fotonowy błysk z ciała Jezusa — a tak mogli sobie wyobrażać różne brzydkie rzeczy: na przykład, że Jezus odbijał się na płótnie z rozpędu. Ostatnio pewien pobadywacz nawet wymyślił coś podobnego: jego zdaniem, żeby na całunie powstało wiadome odbicie martwy Jezus musiał przepchać się jakoś przez płótno. Efekt kwantowo tunelowy całą gębą.

Jeśli Kościołowi zależy na prawdzie (a zależy mu bardziej na czymś innym), niechaj każe odjąć z całunu podszycie. Będziemy wówczas wiedzieć, jak się rzeczy mają i nie będziemy musieli się domyślać. Żadne endoskopie, zagląkanie pod podszewkę i wsuwanie pod całun skanera (co ostatnio zrobiono) nie zastąpią porządnych oględzin. Ale trudno oczekiwać, że Kościół szybko zabierze się do robót krawieckich, jak można sądzić po dotychczasowym tempie badań całunowych. Nie mówiąc już o ich jakości: prawie co do jednego badacze całunu to ludzie wierzący lub mający fioła, co gwarantuje najwyższy poziom naukowości. Nawet w STURP-ie, niby zewnętrznym ciele badawczym, na 40 badaczy 39 było wierzących. Całuniści mogą więc na razie nie martwić się o przenikanie wizerunku na drugą stronę płótna, zwłaszcza, że mają się czym pocieszać: przypalenia powstałe w pożarze w 1532 roku świecą bowiem w ultrafiolecie, podczas gdy sam wizerunek ciała w ultrafiolecie nie świeci, co ich zdaniem przeczy, by wizerunek mógł powstać za sprawą gorąca. Dlaczego jedno świeci, a drugie nie świeci — niedługo całunistów oświecę. Póki co ukoję ich za pomocą innego argumentu — i to z ich własnego podwórka. Jeśli się bowiem dobrze zastanowić, obustronnością wizerunku na płótnie można by się posłużyć równie dobrze jako argumentem pozytywnym. Całun turyński byłby nie tylko trójwymiarowym i negatywowym cudem, ale na dodatek byłby jeszcze stereo! A stereo nie było znane w średniowieczu, co dowodzi, że całun jest prawdziwy.

Wolą całuniści całun bez przenikania wizerunku na drugą stronę płótna — proszę bardzo. Jest możliwy do zrobienia. Wolą całun obustronny — wszystko jedno. Może być również tylko z częściowym przejściem wizerunku na drugą stronę. Jak widać sytuacja całunistów jest tak

okropna, że należałoby im współczuć. I dlatego ich przed chwilą ich ukołem, podsuwającym im nowy, prosty dowód na prawdziwość całunu turyńskiego. Ten ze stereo.

Dowód był prosty, ale i proste były środki, jakimi posłużył się sprawca całunu — by nie rzec, że były prymitywne. Prostych środków należało się zresztą spodziewać od samego początku i nie w tym zasługa artysty, który użył tego, co miał pod ręką. Pomysł wykonania nacieranki też nie był jego wynalazkiem, gdyż już w połowie XIV wieku metoda ta osiągnęła w Europie wysoki poziom artystyczny i techniczny.

### **Zasługa twórcy całunu leży w czym innym.**

W pomyśle, by zamiast kredką, farbą lub atramentem posłużyć się „malującym” po płótnie gorącym. Chińczycy robili swoje nacieranki atramentem na papierze: układali zwilżony papier na reliefie, wciskali go w wyżłobienia za pomocą sztywnej szczoteczki i наносили atrament, używając jedwabnego ubijaka. Ani papierem, ani atramentem średniowieczny artysta posłużyć się nie mógł: miał zrobić całun, który nie mógł być papierowy, a i atrament łatwo wsiąka w płótno, tworząc rozlewające się plamy. Nie chciał użyć do oddania dużego wizerunku zwykłej malarskiej farby, gdyż całun trzeba było składać czy zwijać, zaś wyschnięta farba mogłaby pękać, łuszczyć się lub kruszyć. Co innego ślady krwi, które musiały być czerwone i bez farby nie można się było obejść; ale mogły one być małe i można je było łatwo zrobić, wylewając po prostu rozcieńczoną farbę lub mażąc nią płótno. Artysta mógłby jeszcze posłużyć się sproszkowanym pigmentem, wklepując go lub wcierając w tkaninę, ale z prób, które wykonywał amerykański sceptyk Joe Nickell wynika, że tą metodą nie da się wytworzyć dostatecznie łagodnych przejść tonalnych. Użycie farby, mokrej lub suchej, ma jeszcze tę wadę, że obraz ciała można by z płótna sprać, zetrzeć lub usunąć w inny sposób. Gdyby komuś przyszło do głowy sprawdzić, czy obraz nie jest aby malowidłem. I jeśli fałszerz się z tym liczył, to zrobił dobrze: całun bowiem był faktycznie poddawany próbom na fałszerstwo.

W 1503 roku próbowano usunąć zeń wizerunek i to za pomocą dość radykalnych metod. Płótno było gotowane, szorowane i prane z użyciem mydła — w średniowiecznej Europie istniał już bowiem dobrze rozwinięty przemysł mydlarski. Gotowano je nadto także w oleju i moczo w ługu. Oczywiście wizerunek nawet nie drgnął. I znowu wszystko zgrabnie się zamyka — tym razem w obrębie zwykłych czynności domowych: namoczenie i prasowanie płótna (artysta), składanie (kustosze całunu) i pranie (badający płótno na autentyczność). No, czynności nie są wykonywane „za kolejną”, ale nie wymagajmy zbyt wiele od ludzi ze średniowiecza. (Podaję całunistom prawidłową kolejność: namoczenie, pranie, prasowanie, składanie).

Z praniem, szorowaniem i gotowaniem płótna wiąże się ostatnia, rzekomo niepokonywalna, zagadka całunu turyńskiego. Chociaż całuniści mają przed oczami porażające podobieństwo

między wizerunkiem a przypaleniami na desce do prasowania i wiedzą, że spektrum odbiciowe wizerunku jest identyczne ze spektrum nadpaleń w pożarze z 1532 roku, obraz na płótnie nie może, według nich, brać się z gorąca, gdyż nadpalone w pożarze obszary płótna świecą w ultrafiolecie, natomiast sam wizerunek nie świeci. Owszem, nie świeci. A wiecie dlaczego?

Ktoś złośliwy mógłby powiedzieć, że związki chemiczne powodujące świecenie zdażyły się już ulotnić: wizerunek powstał przecież w czasach Chrystusa i dwa tysiące lat to aż nadto, by uszły. Ale ja nie jestem złośliwy — więc powiem co innego. Przypalenia po pożarze świecą, gdyż powstały już po tym, jak płótno zostało poddane pralniczym zabiegom. Wcześniej całun był prany, zaś pożarowe nadpalenia powstały później — a nikt po pożarze, całunu już nie prał i nie płukał. Związki wywołujące świecenie wizerunku w ultrafiolecie zostały wymyte podczas gotowania, prania i szorowania i płótna — i dlatego wizerunek nie świeci. Całuniści też by nie świecili, gdyby ich tak wyprać.

Na braku świecenia wizerunku w ultrafiolecie kończą się jego tajemnicze i rzekomo niemożliwe do wyjaśnienia właściwości konstytutywne — z negatywowością i tak zwaną trójwymiarowością na czele. Wszystkie można odtworzyć za pomocą najprostszych środków. Całun można zreplikować za pomocą nacieranki wykonanej rozgrzanym żelazem i dzięki porządnemu wypraniu płótna. Może nawet sam twórca je wyprać, chcąc je postarzyć, bo całun Jezusa musiałby liczyć w jego czasach trzynaście wieków i nie mógł wyglądać jak dopiero co wyjęty spod krosien. Tak czy owak, całun ma swojego ludzkiego sprawcę i zachodzi pytanie:

### **Kim był średniowieczny twórca płótna i czy można go zidentyfikować?**

Nie jest to rzecz pewna. Ale realna. Twórca całunu nie został bowiem dotąd zidentyfikowany raczej nie dlatego, że było to niemożliwe, ale bardziej z tego powodu, że nikt go nie szukał. Czy współcześni całunijni badacze go poszukiwali, przekopując się przez archiwa? Skądże. Zamiast to zrobić zachwycali się jodełkowym splotem całunu i liczyli pyłki na płótnie. Kiedy skontaktowałem się z Maison de l'outil et de la pensee ouvriere w Troyes (muzeum i biblioteka) dowiadując się o tamtejsze XIV-wieczne lniane płótna (rzecz elementarna), zapytałem przy okazji, czy ktoś już o podobne sprawy pytał. Nikt nigdy nie zadawał nam takich pytań — brzmiała odpowiedź. Całuniści nie zajmują się tym, czym zajmować się powinni i nie szukają tam, gdzie trzeba. Gdzie zatem trzeba szukać? Najpewniej w samym Troyes.

Troyes jest pierwszym kandydatem na miejsce zamieszkania sprawcy całunu i lokalizację jego pracowni artystycznej — było to zresztą zapewne jedno i to samo miejsce. Troyes było w połowie XIV wieku znacznym miastem. Liczyło około 10 000 mieszkańców i od Lirey dzieliło je tylko 19 kilometrów. Samo Lirey nie wchodzi w grę — żaden artysta by tam nie

działał, mając do dyspozycji duże miasto i rynek zbytu na swoją produkcję. Troyes nasuwa się samo przez się. Czy istnieje jeszcze jakiś powód, by szukać sprawcy całunu tam właśnie? Tak. Fakt, że biskup Troyes w ogóle go odnalazł.

Że był jakiś artysta, który spreparował całun nie dowiedział się oczywiście od kustoszy płótna, więc musiał szukać na własną rękę. Biskup wiedział, że całun musi mieć ludzkiego sprawcę, bo wiedział, że całun musi być fałszywy. I zaczął szukać tam, gdzie było najłatwiej i gdzie rozgrywały się też wszystkie wypadki: w swojej własnej diecezji. Rozesłał ludzi po mieście, by zasięgnęli wieści i zapewne przesłuchano działających w Troyes artystów. Może artysta nie umiał utrzymać języka za zębami albo jego pomocnik komuś się zwierzył? A może ludzie biskupa przepytali hadlarzy, który artysta kupił u nich długie lniane płótno? Tak czy owak, po „wnikliwym dochodzeniu” biskup odnalazł artystę, a ten mu wszystko wyznał jak na spowiedzi. Nie ma się zresztą co dziwić, że wyznał, zważywszy na metody perswazji stosowane w średniowieczu przez Kościół.

Kim z zawodu mógł być ów artysta, bo wcale niekoniecznie musiał być malarzem. Biskup d’Arcis w swoim liście do papieża pisze wprawdzie, że płótno zostało namalowane, ale można odnieść wrażenie (jeśli nie jest to tylko sugestia) jakby biskup miał pewien problem z nazwaniem czynności, w skutek której wizerunek pojawił się na płótnie. I nie byłoby to zaskakujące. Wizerunek nie powstał przecież w żaden zwykły sposób, lecz pojawił się dzięki szalibierczej sztuczce. Teraz, gdy wiemy już jak całun został zrobiony, spróbujmy jednym słowem nazwać czynność, która powołała go do istnienia. Można by powiedzieć, że wizerunek został namalowany, ale trzeba by zaraz dodać, że nader osobliwym „pędzlem”, bo rozpalonym kawałkiem żelaza. Jednakże nie tylko, a może nawet nie tyle, został namalowany, co raczej przekopiowany. Całun został namalowany i przekopiowany jednocześnie. Twórca całunu mógł być malarzem, ale i mógł nim nie być. Wszelako wiemy na pewno, że był artystą — zobaczmy więc kogo w XIV-wiecznym Troyes uważano za artystę lub też lepiej: jacy artyści faktycznie w owym czasie tam żyli i czym się zajmowali?

Średniowieczne dokumenty z Troyes reprezentowane są w tamtejszych archiwach dość licznie. Zachowały się miejskie księgi podatkowe, w których wypisane są rzemiosła, liczebność rzemieślników i lokalizacje ich miejsc pracy. Są rejestry „Przeglądu broni” rycerzy i wartowników, dokumenty sądowe, podania do urzędów, rachunki miejskie i akta rodzinne — by wymienić tylko niektóre rodzaje dokumentów. Ich studiowanie jest pouczającą lekturą: można się na przykład dowiedzieć, że w Troyes w XIV wieku działali handlarze specjalizujący się w sprzedaży starych zwojów płóciennych. Czy całun od samego początku wyglądał na stary — tego możemy się tylko domyślać, wszelako artysta łatwo mógł kupić i zwój starego płótna, do jego celu najodpowiedniejszy. Oprócz rzemieślników, dokumenty wymieniają także artystów działających w Troyes około połowy XIV wieku i są znane ulice, gdzie zamieszkiwali.



Byli to: malarze, ilustratorzy (iluminatorzy), złotnicy, wytwórcy map, drzeworytnicy oraz wykonawcy herbów. Jeden z nich powinien być sprawcą całunu turyńskiego.

Żeby go poznać z imienia trzeba przepatrzyć dokumenty znajdujące się w archiwach: w archiwum katedralnym w Troyes, skąd biskup Henri de Poitiers kierował swoim śledztwem, w Archiwum Miejskim i w Archiwum Departamentu Aube. Niewykluczone, że natrafi się na jakiś dokument sporządzony przez biskupa lub jego urzędników — może nawet z opisem owej szalbierczej sztuczki, dzięki której pojawiła się na świecie kolejna fałszywa relikwia.

A jeśli już o relikwiach mowa, to Kościół zawsze lubił je zbierać i robił to z właściwym mu dobrym smakiem. Czegóż to Kościół nie miał — same rarytasy! Miał pióra ze skrzydeł archanioła Gabryela, fiolkę z potem świętego Michała, pantofle Enocha, płonący krzak, z którego Bóg przemówił do Mojżesza, a nawet palec Świętego Ducha. Nic tylko pozazdrościć. Zębów świętej Apolonii uskładał tyle, że Apolonia musiała mieć co najmniej dwadzieścia dwie szczęki. Nie za ładna była chyba ta święta. A ścinków paznokci świętego Piotra uzbierano takie multum, że musiały mu one wyrastać z trzecią prędkością kosmiczną. Jak można obliczyć, posługując się słynnym rachunkiem całunistów, paznokcie musiały sięgać poza Układ Słoneczny. Może Piotr chciał się dostać do nieba, idąc po swoich własnych paznokciach? Albo chciał uciec przed Apolonią. Jedno z dwojga. Do cennych zbiorów Kościoła należały również zwłoki Marii Magdaleny. Trzy sztuki. Wszystkie autentyczne. Jak widać, nie tylko całą historię trzeba tak poprzesuwać, żeby zgadzała się z całunem turyńskim, ale trzeba jeszcze poprawić wiele szczegółów. Taka na przykład owieczka Dolly — ona wcale nie była pierwszym sklonowanym stworzeniem. Była nim Maria Magdalena.

Zdaję sobie sprawę, że Kościół może mieć mi za złe — że dałem tak mało przykładów relikwii z jego bogatych zbiorów — więc mu jeszcze dołożę. Ma siano ze żłobu Jezusa, jego pieluchy, mleczne zęby i pępek. Niestety tylko jeden. Były to Ciemne Wiekі, więc trudno było znaleźć coś po ciemku. Ale za to odnaleziono aż sześć Jezusowych napletków! Widać na chwilę się rozwidniło. Kościół ma także płaszcz, którym Józef okrył Jezusa po urodzeniu, dary od Trzech Króli, butelkę z mlekiem z piersi Marii (chyba zsiadłym), kilka włosków zbawiciela ludzkości, Jezusowy talerz i łyżeczkę do kleiku, sandały, w których stąpał oraz ogon osła, na którym Jezus wjechał do Jerozolimy.

Aha, ma również płótno grobowe Jezusa, czyli całun turyński.

I ma coś jeszcze. Ma interes w tym, żeby ludzie myśleli, że całun jest autentyczny.

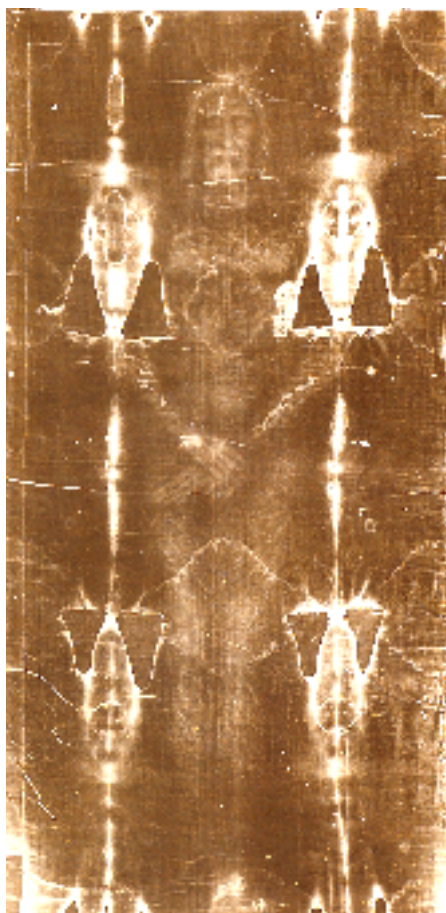
My zaś mieliśmy inny, szlachetniejszy interes — wykrycie prawdy. Całun z Lirey jest możliwy do wykonania jako przypalankowa nacieranka na płótnie z użyciem płaskorzeźby przedstawiającej ukrzyżowanego Jezusa. Można by nawet sporządzić niemal idealną kopię wizerunku — jeśli by się tylko wiedziało, jak wyglądała płaskorzeźba, która całunowy wizerunek powołała do istnienia. Tyle że płaskorzeźby nie ma — i już nie będzie. A i zdjęcia nikt jej

nie zrobił, bo jak wiemy od badaczy całunu w średniowieczu nie znano fotografii. Relief był z gliny, więc szybko musiał rozpaść się na kawałki albo sam artysta, wystraszony przesłuchaniem przez ludzi biskupa, wyrzucił go zaraz na śmietnik. Płaskorzeźba jest poza naszym zasięgiem. Przepadła na amen. Zginęła w mrokach dziejów i nigdy nie będziemy wiedzieć jak wyglądała.

Czy aby na pewno?

To będzie już moja ostatnia niespodzianka. Pokażę wam płaskorzeźbę, za pomocą której artysta stworzył swoje zwodnicze dzieło. Chociaż w średniowieczu nie znano fotografii, fotografia płaskorzeźby istnieje — a dostarczył jej niechcący sam twórca płótna. Ona się w płótnie skrywa. Widnieje na oglądanym w negatywie zdjęciu całunu.

Panie i Panowie! Oto płaskorzeźba użyta do zrobienia całunu turyńskiego.



Autor jest socjologiem kultury  
i specjalistą w dziedzinie poszukiwań cywilizacji kosmicznych.