

## Autentičnost turinskog sv. Platna

Turin u umjetnosti i podneblju malo što može dati strancima, koji godimice preplavljaju Italiju. »Fiat« te »Museo Egiziano« raznose mu ime diljem svijeta, ali tvornica i znanstvenih instituta ima i drugdje, pa i većih nego što su turinski. Dvije stvari posjeduje ipak samo Turin: Cottolengovu »Cassa della Provvidenza« te »La Santa Sindone«, koje mogu obilato nadoknaditi posjetiocu pije-montske prijestolnice eventualne kišne dane ili pomanjkanje kakve Bramantove kupole. Kuća *Provvidenti* neprestano je i svakidašnje čudo i dokaz, kako se Bog brine za sve, koji se pouzdaju u Njega — opomena našem vremenu, koje toliko griješi upravo nepouzdanjem u providnost Očevu. Sv. *Platno* je opet valjda najznatnija relikvija kršćanstva. Jer osim toga što je vidljiv dokaz trpljenja Spasiteljeva, sv. *Platno* bi nam sačuvalo kroz duga stoljeća i objavilo baš našoj generaciji pravu sliku Njegovog obraza, tako da bi se ispunila želja svakog kršćanina: da promatra crte, u kojima je čovječanstvo uzdignuto do božanstva, da gleda sliku tijela, što je trpjelo i krvarilo za naše spasenje. Ali sve to pod jednim uvjetom: ako je turinsko sv. *Platno* autentično.

Kao što nijedna znatnija relikvija, koja se lično odnosi na Spasitelja, tako ni turinsko sv. *Platno* nije izbjeglo toj sumnji, tim manje, što je od tolike važnosti. Povijest sv. *Platna* opravdava potpuno takvu sumnju: isprepletana je nejasnoćama, hipotezama, objedama te raznim drugim peripetijama, što ih već može da doživi takova relikvija kroz gotovo dvije hiljade godina svog opstanka, tako da je pravo čudo, kako se mogla sačuvati do danas. Nesamo to: rasprava autentičnosti te relikvije nije bila pridržana tek našem kritičkom i racionalističkom vremenu. Naprotiv, otkad je historički možemo sigurno slijediti, oduvijek je bila povodom oštih sporova između njezinih vlasnika i crkvenih vlasti, osobito u prvo vrijeme. Branitelji autentičnosti nisu bili sretne ruke, sve, do god. 1898., kad im je fotografija relikvije dala u ruke najjači argument: vjerodostojnost relikvije iz njezine naravi. Od tog vremena ujedno datira znanstvena rasprava o autentičnosti te relikvije, koja se polarizirala oko dvije točke: historičko-egzegetski argument protiv, fotografsko-znanstveni za autentičnost. Tok i ishod te rasprave zaslužuje naše puno zanimanje. Mislimo stoga, da će biti od koristi, izložimo li ovdje potanje cijelu stvar. Donosimo dokaze za autentičnost turinskog sv. *Platna*, držeći se pri tom historijskog

razvitka te obazirući se na realne prigovore, koje iznose protivnici autentičnosti uz odnosnu bibliografiju, kako bi se cijenjeni čitatelj mogao sam izravno na vrelima informirati.

#### POVJESNA SVJEDOČANSTVA O SV. PLATNU

Sv. Pismo\* spominje, da je Josip iz Arimateje kupio »sindon«, platno za pogreb Isusov. Što se dogodilo s tim platnom nakon uskrsnuća, ne spominje ni sv. Pismo ni tradicija. Tek 620. godine nailazimo u jednom pismu sv. *Brauliona*, saragoskog biskupa na vijest, koja bi se mogla odnositi na sv. Platno.<sup>1</sup> Iz god. 706. imamo drugu vijest: prema nekim mjestima u djelu opata *Adamnana od Jone* o svetim mjestima, štovalo se u Jerusalemu neko platno, dugačko preko 8 stopa, na kojem da se nalazio lik Kristov. U VIII. stoljeću, sv. *Ivan Damascenski* spominje sv. Platno među ostalim relikvijama svoga vremena.<sup>2</sup> U XII. stoljeću nailazimo opet na sv. Platno: *Vilim Tirski* pripovijeda, da je Emanuel Komenac 1171. da počasti svog gosta, jeruzalemskog kralja Amury-a, dao izložiti u palači *Bukoleon* uz ostale relikvije također instrumente muke Kristove: naime čavle, koplje, spužvu, trstiku, trnovu krunu, s i n d o n te Isusove sandale.<sup>3</sup> *Robert de Clari*, pikardijski vitez, koji je sudjelovao kod zauzeća Carigrada po Križarima četvrte križarske vojne (1204.), opisuje u svojim uspomenu najprije blago i relikvije carske palače »Bukoleon« gdje su našena dva čavla, 11 komada drveta sv. Križa, željezna oštrica koplja itd. A onda o sv. platnu dodaje:

»Et entre sches autres en eut un autre des moustiers que on apeloit sainte Marie de Blakerne, ou li sydoines la, ou nostres sires fu envelopés i estoit, qui cascuns des venres se drechoit tous drois, si que on i pooit bien veir le figure nostre Seigneur. Ne ne seut onques ne Griu ne Franchois que chis sydoines devint quant la vile fu prise.«<sup>4</sup>

Od tog vremena pa sve do 1349. nemamo historijskih dokumenata o sv. Platnu. Rečene godine nalazimo je na Zapadu, u *Besançonu*. — Te godine uništio je požar besançonsku katedralu sv. Stjepana, pa se spominje, da je tom prilikom izgorjelo također neko platno s likom Isusovim, koje se u toj katedrali čuvalo i izla-

\* MT XXVII, 59; Mc. XV., 46; Lc. XXIII, 53. — O odnosu tih mjesta prema Jo. XX, 6 etc. bit će opširno govora kasnije, u egiptetskom argumentu.

<sup>1</sup> B. Braulionis epist. XLII. — *Migne, P. L. Tom. LXXX. col. 689. Cf. Etudes 1932., tom. 211. pag. 682.*

<sup>2</sup> Cf. *Noguier de Malijau, La Santa Sidone di Torino (Torino, 1930 — prijevod s francuskog) pag. 13. u tekstu te u bilješci 3. Ne navodi mjesta.*

Isti pisac navodi na 12 strani citiranog djela tekst iz *Historia Ecclesiastica* od *Nicefora Kaliste* († 1350.), prema kojem bi carica *Pulcherija* (339—454) dobila sv. Platno iz Jerusalema. *P. Vignon* zabacuje taj tekst. Cf. *Vignon, Apres l'ostension du S. Suaire. (Etudes, l. cit. pag. 682.)*

<sup>3</sup> *Historia belli sacri*, lib. XX., cap. 23. (Recueil des Hist. des Croises occidentaux, t. I. pag. 985. Tekst u *Etudes 1. cit.*)

<sup>4</sup> *Robert de Clari, La prise de Constantinople*, pag. 71. (Chroniques greco-romaines inédites ou peu connues . . . Izdao Ch. Hopf, Berlin 1873.).

galo vjernicima na štovanje kao prava relikvija. Odakle, kada i kako je ta relikvija došla u Besançon, te kako je to platno izgledalo, o tom povjesna vrela šute. Tradicija bi htjela, da je to platno bilo identično s onim iz sv. Marija Blackernes u Carigradu.<sup>3</sup> Općenito se držalo, da je relikvija pala žrtvom požara. Međutim, nekoliko godina nakon požara, pojavila se opet slična relikvija te je kao prva bila izlagana vjernicima na štovanje. Bijaše to platno 3,27 m dužno, 1,63 m široko, na kojem se nalazio otisak prednje strane ljudskog tijela, što je nosilo znakove Kristove muke, t. j. rane na rukama, nogama, na boku, te od trnove krune. Relikvija se čuvala u katedrali sve do 1794., kada su komesari komiteta za javnu higijenu proveli u prisuću klera istragu o autentičnosti te relikvije, pronašli su da je bila umjetno proizvedena, pa je poslali, zajedno sa strojem na kojem je bila izrađena, u Pariz gdje je spalije.<sup>4</sup>

#### RELIKVIJA IZ LIREY-A

Između 1350—54. pojavila se slična relikvija, platno s dvostrukim, s prednjim i sa stražnjim otiskom ljudskog tijela te sa značajnim stigmama, trnove krune i bičevanja, u Lirey-u, malom centru Champagne, 19 km od biskupskog sjedišta Troyes. Geoffroy de Charny, gospodar Lirey-a, sagradio je tu g. 1353. da ispuni zavjet, kolegijalnu crkvu sa 6 kanonika. Ti su kanonici čuvali gornju relikviju, izlagali je javno narodu na štovanje, priređivali hodočašća itd. Stvar je dakako zanimala i crkvenu vlast. Ordinarij, biskup iz Troyes-a *Henri de Poitiers*, naredi kanonsku istragu o relikviji. Kanonici ili ne moguše, ili ne htjedohu da dokažu njenu autentičnost, stoga im biskup zabrani svaki kult relikvije. God. 1389. kanonici iposluju poništenje biskupove presude, te opet započnu izlagati relikviju. *Pierre d' Arcis*, tadanji biskup troyes-ki, sastavi tada svoj »memoriale« na Klementa VII. u Avignonu, navodeći među ostalim također i rezultat istrage svog gore spomenutog predšasnika: »da je otkrio prevaru, kako je ubrus bio naslikan, i da mu je to priznao sam slikar ubrusa.«<sup>5</sup>

*Klement VII.* zabrani nato izlaganje relikvije osim, ako se kod te zgrade bude jasno izjavilo, da nije pravi sindon, nego samo obična kopija, koja predstavlja autentično sv. Platno.

Do 1418. relikvija je ostala u posjedu kanonika. Te iste godine, bojeći se, da ih tko ne orobi — Francuska je u to vrijeme bila u građanskom ratu — povjere relikviju uz druge dragocje-

<sup>3</sup> Cf. Noguier de Malijau, op. cit. pag. 15, bilj. 2.

<sup>4</sup> *F. de Mély, Le Saint Suaire de Turin est-il authentique?*, pag. 40 (Ch. Poussi-elgue Paris).

<sup>5</sup> Cf. *Noguier de Malijau*, op. cit. pag. 19. On poriče autentičnost tog dokumenta. Ali na temelju čega je onda Klement VII. izdao svoju bulu, kojom zabranjuje izlaganje relikvije, te koju de Malijau ne poriče? — *Dictionnaire des connaissances religieuses*.

nosti *Humberiu de La Roche*, nasljedniku Geoffroy II. de Charny. Dne 6. srpnja comte Humbert daje kanonicima potvrdu, da je primio: »Ung drap ouquel est la figure ou representation di Suaire Nostre Seigneur Jesucrist, lequel est en ung coffre armoyè des armes de Charny«. Comte Humbert smjesti relikviju zaradi veće sigurnosti u jednu malu kapelu na svom imanju u S. Hippollyte-sur-le-Doubs, gdje ostade do 1449. Kad je comte Humbert umro, njegova udova, kontesa *Margarita de Charny* čuvaže neko vrijeme relikviju na zakonit način, da si je kasnije prisvoji, noseći je posvuda sa sobom na svojim putovanjima. Tako je godine 1449. nalazimo u *Hainaut* (biskupija Liège), gdje izlaže relikviju kao autentično sv. Platno javnom štovanju. Opet se zanimahu crkvene vlasti za stvar, pa cistercit Toma, opat aulne-ski i Henrik Bakel, stolni kanonik ispituju relikviju po nalogu H. von *Heinsberga*, liège-skog biskupa. Njihov sud glasi: »na platnu su bili naslikani s mnogo umjeća obrisi Kristovih udova«,<sup>7</sup> kako *Margareta de Charny* nije mogla dokazati, da je relikvija autentična — od dokumenata imala je valjda samo spomenutu bulu Klementa VII. — bude joj naloženo, da se drži odredaba te bule. Nakon mnogih sporova s lireyskim kanonicima, M. de Charny dođe na dvor savojskih vojvoda u *Chambéry*, gdje 22. ožujka 1452. prepusti relikviju Ani de *Lusignan*, ženi savojskog vojvode Ljudevita I.<sup>8</sup> Od tada ostala je relikvija uvijek u posjedu savojske kuće. God. 1532. nastao je požar u kapeli, u kojoj se čuvala relikvija; znakovi su ostali do danas. Relikvija bude dvije godine iza toga dana Klarisama u *Chambéry*, da poprave oštećene dijelove, kojom su prilikom sestre dale točni opis relikvije.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> *Chronique* od Cornille de Zantfliet. Cf. *de Mely*, op. cit. pag. 12; *La Quinzaine*, 16 Novembre 1902; *Bouvier*, le Suaire de Turin et l'Évangile pag 10.

<sup>8</sup> Savojski su vojvode držali sv. Platno kao paladij svoje kuće te ga posvuda nosili sa sobom, izlažući ga od vremena do vremena narodu na štovanje. Takvo jedno izlaganje spominje kronista *A. Lalaing de Martigny* te opisuje sv. Platno kako slijedi: »On le voidt clèrement ensanglenté du très précieux sang de Jhésus, nostre Rédempteur, comme se la chose avoit esté faicte aujourd'hui. On y voidt l'imprimuré de tout son très saint corps, teste, viare, bouce, yeulx, nez, corps, mains, pieds et ses cinq playes; spécialement celle du costé, longue environ d'un bon demi piedt, est fort ensanglentée; et, de l'autre part, come il estoit couvert et redoublé audict linchoel., on voidt le vestige et figure de son dos, teste, chevelure, coronne, et espaule.

Et pour éprouver se c'est la mesme, on la boullit en huile, boute en feu, et buet par plusieurs fois; mais on n'a peut effachier ne oster ladicté imprimure et figure.« Cf. *Noguer Malijau*, op. cit. pag. 28.

<sup>9</sup> »Nous voyions su ce riche tableau des souffrances qui ne se sauraient imaginer. Nous y vîmes encore les traces d'une face plombée et toute meurtrie de coups, sa tête divine percée de grosses épines d'où sortaient des ruisseaux de sang qui coulaient sur son front et se divisaient en plusieurs rameaux, le revêtant de la plus précieuse pourpre du monde.

Nos remarquons sur le côté gauche du front une goutte plus grosse que les autres et plus longue, elle serpente en onde; les sourcils paraissaient bien formes, les yeux un peu moins; le nez comme la partie la plus éminente du visage est bien imprimé, la bouche est bien composée, elle est assez pe-

Za francusko-španjolskog rata, 1535., relikvija bude prenesena u Turin, pa Vercelli, Nicu, da se 1561. opet vrati u Chambéry. God. 1578. vojvoda Emanuel Filiberto da skрати put sv. Karlu Boromejskom, koji se zavjetovao, da će pješice hodočastiti do sv. Platna, zapovijedi, da se prenese u Turin, gdje ostade do danas, smještena najprije u kraljevskoj palači, a od 1694. g. u sjajnoj Cappella Reale.<sup>10</sup>

#### ZAKLJUČAK POVJESNIH IZVORA

Zasluga je kanonika U. Chevaliera da je prvi kritički obradio povjesna vrela o turinskom sv. Platnu te skupio o njemu gotovo sve dokumente.<sup>11</sup> Na temelju tog studija Chevalier se izjavio proti autentičnosti, jer, izuzevši već navedena mjesta sv. Pisma, nemamo ni jednog dokumenta do 620. Stvar bar u prvi mah zvuči

tite, les joues enflées et défigurées montrent qu'elles ont été frappées cruellement et particulièrement la droite. La barbe n'est ni trop longue ni trop petite a la façon des Nazaréens.

On la voit rare en quelques endroits parce qu'on l'avait arrachée par mépris est le sang avait colé le reste.

Puis nous vîmes une longue trace qui descendait sur le col, ce qui nous fit croire qu'il fut lié d'une chaîne de fer en la prise du jardin des Oliviers, car il se voit enflé en divers endroits comme ayant été tiré et secoué. Les plombées et coups de fouets sont si fréquentes sur son estomac qu'à peine y peut-on trouver une place de la grosseur d'une pointe d'épingle exempte de coups; elles se croisaient toutes et s'étendaient tout le long du corps jusqu'à la plante des pieds; le gros amas de sang marque les ouvertures des pieds.

Du cote de la main gauche, laquelle est très bien marquée et croisée sur la droite dont elle couvre la blessure, les ouvertures des clous sont au milieu des mains longues et belles d'où serpente un ruisseau de sang depuis les côtes jusque aux épaules; les bras sont assez longs et beaux et ils sont en telle disposition qu'ils laissent la vue entière du ventre cruellement déchiré de coups de fouets; la plaie du divin côté parait d'une largeur suffisante a recevoir trois doigts, entourée d'une trace de sang large de quatre doigts s'étrécissant d'endas et longue d'environ un demi-pied.

Sur la seconde face de ce saint Suaire qui représente la derrière du corps de notre Sauveur, on voit la nuque de la tête percée de longues et grosses épines, qui sont si fréquentes qu'on peut voir par là que la couronne était faite en chapeau et non pas en cercle comme celle des princes et telle que les peintres la représentent; lorsqu'on la considère attentivement, on voit la nuque plus tourmentée que le reste et les épines plus avant enfoncées, avec de grosses gouttes de sang conglutinées aux cheveux qui sont tut sanglants; les traces de sang sous la nuque sont plus grosses et plus visibles que les autres à cause que les bâtons dont ils frappaient la couronne faisaient entrer les épines jusqu'au cerveau, en sorte qu'ayant reçu des blessures mortelles, c'était un miracle qu'il ne mourut pas sous les coups . . . les épaules sont entièrement déchirées et moulues de coups de fouets qui s'étendent partout.\*  
Bouvier, op. cit. pag. 11—12; Noguier de Malijau, op. cit. pag. 29. bilj. 2.

<sup>10</sup> Opis kapele, ceremonijala i ostalih stvari v. u *L'Ostensione della S. Sindone. Torino MCM XXXI*. Sve u bakrotisku. Tiskano samo u 1000 primjeraka kao uspomena.

<sup>11</sup> Glavno mu je djelo: *Etude critique sur l'origine du S. Suaire de Li-rey-Chambéry Turin*. Picard-Paris 1900. Ostala djela v. u popisu bibliografije kod de Malijau op. cit. pag. 113. — Ali nije jednako solidan u nehistoričkim argumentima. Cf. *Etudes* 1902. to. 92, pag. 454.

malo čudna, da ni sv. Pismo ni sv. Oci ne spominju, onog Platna, na kojemu se još vide obrisi Kristova tijela. Nadalje, teško bi se dalo historički ustanoviti, da se već navedeni malobrojni dokumenti do 1204. odnose na jedno te isto platno. Jer ne samo da se riječ »Sudarium« i »Sindon« ne mogu bez daljnje poistovjetiti,<sup>11\*</sup> nego nije isključeno, da je već tada u Evropi postojalo više primjeraka sv. Platna kao i kasnije.<sup>12</sup> Osim toga, da se historički ustanovi autentičnost turinsko-chambèrijsko-lireyskog sv. Platna, moralo bi se dokazati, da je to sv. Platno identično s onim u Besançonu prije požara, a ovo s onim iz Sv. Marija Blackernes u Carigradu. A o tome ne samo da nemamo historijskih dokumenata, nego postoji dapače direktna tvrdnja biskupa Pierre d' Arcis-a, da je lireysko sv. Platno djelo jednog krivotvoritelja, na temelju čega je Klement VII. izdao svoju bulu, kojom zabranjuje izlaganje lireysko—turinskog Platna kao pravu, autentičnu relikviju.

Konačni je dakle zaključak: historički se autentičnost turinskog sv. Platna ne može dokazati; naprotiv, ako povijest već što dokazuje, onda to, da sv. turinsko Platno nije autentično.<sup>13\*</sup> S tim se sudom složila i francuska Akademija, pa i Bolandisti.<sup>14</sup> A i sami branitelji autentičnosti priznaju barem prvi dio zaključka.

#### IZLAGANJE SV. PLATNA 1898. PRVA FOTOGRAFIJA

Otkad je lireysko sv. Platno prešlo u vlast savojske kuće, spor o njegovoj autentičnosti padao je sve više u zaborav. Ne samo da se biskupi Grenoble-a, koji su vršili jurisdikciju nad Chambèry, te onda turinski od 1578. nisu protivili javnom štovanju relikvije, nego su je i favorizirali raznim povlasticama. Jednako i sv. Stolice.<sup>14</sup> Bile su osnovane bratovštine sv. Platna, orga-

<sup>11\*</sup> Imamo još i danas u *Cadouin* u Francuskoj posebno platno, sudarium-ubrus, za koji se veli da je njim bilo pokriveno lice Isusovo.

<sup>12</sup> Broj sv. Platna nije baš malen: *de Mely* ih nabroja ništa manje nego 42; (op. cit. pag. 21. bilješka). Većinom su izložena kao obične kopije ili kao relikvije, koje su se dotakle pravog sv. Platna. Ali ipak ima ih nekoliko, za koje bi se htjelo, da su pravo, originalno sv. Platno. Interesantan slučaj takvog platna, naime onog iz *Enxobregas* kraj Lisabona, opisuje *de Mely* (ibid. pag. 43—47.).

<sup>13\*</sup> Naime prema onim vrelima, koja dosad posjedujemo; no kako su ta vrela mutna i nekritička, to zasad ostaje samo *prvi dio zaključka definitivni: historički se autentičnost ne može pozitivno dokazati; ali ni neautentičnost, jer do sad poznatim povjesnim vrelima manjka nutarnja kritičnost i dokazna snaga za definitivni i kategorički zaključak. — Nap. Ur.*

<sup>14</sup> Cf. *Analecta Bollandiana* 1900. tom. XIX. pag. 215, 350; — *Dictionnaire des connaissances religieuses*, Tom. VI. coll. 475. (Letouzey — Paris 1928).

<sup>14</sup> *Noguier de Malijau*, op. cit. Apendice A: *La s. Sindone e i Papi*, gdje navodi razne dokumente sv. Stolice. — Krivo ipak izvodi iz tih povlastica dokaz za autentičnost sv. Platna, a pari prema negaciji, koju U. Chevalier izvodi iz osude Pierre d' Arcis-a te Klementa VII. Jer drugo je službeno ustvrditi, da je koja relikvija lažna, a drugo je dati povlastice, koje se mogu dati svakom predmetu ukoliko je *relativan* objekt kulta.

nizirala se hodočašća, priređivala se svečana izlaganja relikvije itd. Općenito se držalo, da je turinsko sv. Platno onaj sindon, o kome govori sv. Pismo.

God. 1898. kraljevska obitelj dozvoljava svečano izlaganje sv. Platna. Na poticaj salezijanca P. Noguier de Malijau zauzeše se mnoge ličnosti kod kralja Umberta I., da dozvoli fotografiranje relikvije. Nakon nekog oklijevanja bude to konačno ipak dozvoljeno. Advokat Secondo Pia, predsjednik društva fotografskih amatera u Turinu, izvede fotografiranje. Sv. Platno bijaše izloženo na oltaru u posebnom okviru, zaštićeno velikim staklom. Svijetlo su davale dvije velike jake električne lampe, kojih deset metara ispred oltara. Fotografski je aparat bio smješten osam metara ispred relikvije; format upotrebijene ploče 50×60 cm. Dvije prve snimke nisu uspjele. Razvijanje treće dade neobični rezultat: umjesto običajnog negativnog obrisa snimljenog predmeta (relikvije) fotografska ploča (negativ) prikazivala pozitivnu figuru jednog čovjeka s licem tako jasno izraženim, kao da je portrait. Tragovi krvi međutim, koji su u naravi, na sv. Platnu, crvenkasto-smeđe boje, na ploči su reproducirani negativno, t. j. u svijetlu. Jednako se inventiralo samo platno te okvir i dijelovi oltara u obratnu vrijednost, nego što su u naravi.

Tako je fotografija dala braniteljima autentičnosti te relikvije najjači dokaz: nutarnji kriterij vjerodostojnosti. Protiv same fotografije iznijelo se odmah mnogo prigovora, čak da je hotimično »preparirana«. Ali 1931. kod slijedećeg izlaganja *Josip Enrie* izveo je ponovno cijeli niz fotografija u prisutnosti stručnjaka, koje su sve dale isti rezultat. Prevara, hotimična ili slučajna, je dakle isključena. Da nam zaključak, koji se nameće iz tih fotografija, bude razumljiviji, eto bar u najkrupnijim crtama osnovnih zakona fotografije.

Fotografska se snimka temelji na djelovanju stalnih spektralnih zraka, koje fotografski objektiv koncentrira na foto-emulziju, t. j. na kemijski spoj srebra i, najobičnije, broma, što je jednolično razdijeljen u gelatini, koja u tankoj naslazi prevlači staklenu ploču ili film. Te zrake naime kemijski djeluju na taj spoj, ali tako, da ta promjena ostane latentna. Tek posebnim kemijskim procesom — razvijanjem ploče — ta se promjena očituje time, što osvijetljena mjesta pocrne i to u raznom intenzitetu već prema jakosti svijetla na pojedinim dijelovima izložene ploče. Prema tome će se, na pr. kod lica, oni dijelovi, koji su jače izbočeni te uslijed toga odbijaju više svijetla kao nos, čelo, brada, jače isticati, intenzivnije ocrniti ploču, manje naprotiv upadnuti dijelovi kao oči, usta. Nadalje, više će se isticati dijelovi, koji uslijed svoje jasnije boje jače reflektiraju fotoaktivne zrake: više bijelo, žuto nego li crveno, crno itd., uvijek u obrnutom smjeru prema intenzitetu: što je u naravi bjelje, to je na ploči tamnije i obratno.

Fotografska ploča, pravilno izložena djelovanju fotoaktivnih zraka, predstavlja dakle *inverziju* svjetlosti; fotografski objektiv dodaje još inverziju položaja: što je u naravi gore, dolazi dolje, lijevo na desno i obratno. Stoga se prva, direktno na emulziju dobivena slika zove *fononegativ*. Kopira li se opet taj negativ na drugu emulziju — fotografski papir ili staklo sa sličnom, na svijetlo osjetljivom, emulzijom — proces se odvija u obratnom smjeru:

sjena postat će svijetla, svijetla sjene itd. Dobit ćemo *fotografski pozitiv*, koji je u svemu jednak fotografiranom predmetu (izuzevši, što naravne boje predodaju u raznim niansama svijetla-sjene).<sup>15</sup>

Naglasiti valja da gore opisani negativ — inverzija svijetla i sjena — ne postoji u prirodi niti je ikome bio poznat prije otkrića fotografije po Daguerre i Niepce-u.

Iz gornjega možemo sada razumjeti što znači onaj neobični rezultat fotografije sv. Platna: fotografski *negativ* (prva direktna snimka sv. Platna na ploču) pokazuje *pozitivnu* sliku tijela i lica; slijedi, da je sam fotografirani predmet *negativ*. A jer *negativ ne dolazi u naravi, niti je bio ikome poznat prije 19. vijeka, slijedi da nitko nije mogao nacrtati, naslikati obrise na sv. Platnu, da su dakle ti obrisi originalni. Obrisi pokazuju stigmata za koje znamo iz sv. Pisma, da ih je Krist zadobio prigodom svoje muke i smrti; valja dakle zaključiti, da su obrisi na sv. Platnu originalni negativ tijela i lica Isusova, a sv. Platno je onaj sindon, što se spominje u sv. Pismu.*<sup>16</sup>

Potanja analiza te fotografije utvrđuje još jače sam fotografski dokaz, budući da pomoću nje možemo izvesti još tri druga dokaza: anatomski, arheološki te estetičko-umjetnički, koji ujedno isključuju dobar dio raznih poteškoća iznesenih protiv autentičnosti s tih područja.

#### ANATOMSKI DOKAZ

Sv. Platno nosi na sebi obrise ljudskog tijela. Evo nekih pojedinosti: ruke su prekrížene iznad stidnog mjesta, tako da lijeva pokriva bilo desne ruke (opisujemo prema pozitivnoj slici, faksimilu fotografskog negativa). Palci se ne vide. Na lijevoj ruci jasno se vidi mjesto, gdje je prošao čavao, ne na dlanu nego u karpu (kroz bilo). Rana desne ruke se ne vidi, pokrivena je lijevom rukom. Nože također su prekrížene i to tako, da stopalo lijeve nože počiva na hrptu desnoj. Stoga se čitava lijeva noža jače izrazuje na slici prednje strane, desna pak na onoj odostraga. Čitavi desni taban pokriven je krvlju, ali se ističe otprilike u sredini jača četverouglasta mrlja. Nadalje se na prednjoj slici vidi odmah ispod prsiju velik izljev krvi, koji je dijelom pokriven zakrpom — uspo-

<sup>15</sup> Tko sam fotografira, znat će sve ovo iz vlastitog iskustva. Opširno je cijela stvar prikazana s posebnim obzirom na sv. Platno, od službenog fotografa sv. Platna G. Enrie, *La santa Sidone rivelata dalla fotografia*. Torino, 1933. (Socita Editrice Internazionale). Francuski prijevod kod: Tertiaires Carmélites de l'Action de Graces; 117, Rue Notre-Dame-des Champs, Paris-6e.

Valja napomenuti da fotografska inverzija, ako je emulzija savršena i objektiv bezprijekoran, izražuje i najsitnije pojedinosti, kojih oko gotovo i ne primjećuje, s najvećom točnošću. Stoga je fotografija danas neophodno potrebna u svim granama znanosti, umjetnosti i industrije.

<sup>16</sup> Za bolje razumijevanje nužne su fotografije sv. Platna. Dobre se reprodukcije nalaze u navedenom djelu J. Enria kao i u djelu: Ing. Gerard Cordonnier, *Le Christ dans sa passion révélé par le saint Suaire de Turin* — Paris 1935. Dobiva se kod spomenutih već karmelićana.



mena na požar u Chambéry-u. Gore, na svom početku, mjeri taj otisak krvi cca 6 cm a onda silazi kojih 15 cm šireći se ujedno sve više. Na gornjoj strani otiska razabire se također jedan ovalni dio, nagnut na van u svojoj transversalnoj osi: otisak rane na boku. Mjeri 4 do 5 cm. u dužinu, 1,5 cm u širinu.

Ove rane uzeo je *Dr. Pierre Barbet*, kirurg bolnice Saint-Joseph u Parizu za predmet svog posebnog studija.<sup>17</sup> Njegov je studij izvanredno zanimljiv i poučan, iako se ne obazire na sv. Platno. Evo stoga potanjega prikaza.

Rane na rukama. Kristove ruke morale su biti prikovane čavlima za drvo u karpu (kroz bilo, zapešće), ne kroz dlan. Dlanovi naime po svojoj anatomske konstrukciji ne mogu pružiti dovoljno otpora težini tijela, osim da su ruke bile vezane još i užetima, o čemu — za slučaj Spasiteljev — nemamo potvrde u tradiciji. Kostri karpa naprotiv nesamo da su međusobno čvrsto povezane tkivom i jakim tetivama, nego tvore između sebe t. zv. *Destotov* prostor, kroz koji je čavao lako prošao u svim pokusima *Dra Barbeta*, ne povri- jedivši pritom nijednu od okolnih kosti, dok bi u dlanu, prolazeći između 3. i 4. kosti metakarpa, morao smrviti jednu od njih. Osim toga, hemoragija, krvarenje prouzrokovano čavlom u karpu nije bilo takvo da bi gubitak krvi mogao biti smrtonosan, jer tuda ne prolazi ni jedna znatnija arterija. Obratno u dlanu, gdje bi ozlijedio površnu arterijsku arkadu, što bi izazvalo smrtni iz- ljev krvi.<sup>17\*</sup>

Jedan udarac čekićem dostajao je, da četverouglasti čavao od 8 mm (kao čavli Isusovi) prođe bez ikakve smetnje kroz ruku i zabije se u drvo. Čavao se kod svih pokusa sam od sebe nagnuo tako, da je uvijek prošao kroz rečeni *Destotov* prostor i izašao na protivnoj strani nešto više od mjesta ulaska. Teško je vjerovati da krvnici ne bi poznavali tih stvari, koje su im to- liko olakšavale posao!

Još je nešto *dr. Barbet* mogao ustanoviti prigodom svojih pokusa: kad je čavao prošao kroz ruku, palac bi se odjednom savio u dlan uslijed stegnuća tenarijskih mišića. Čavao je naime ozlijedio glavni živac, što je ujedno moralo zadavati oštre boli. A i na sv. Platnu ne vide se palci: uslijed mrtvačke ukočenosti zadržali su, i nakon što su čavli bili izvađeni, svoj položaj.<sup>18</sup>

Sv. Platno pokazuje da je krv na lijevoj ruci tekla u dva smjera: u ve- ćoj količini vertikalno prema zemlji slijedeći silu teže, u manjoj podlakticom (vidljivo i na desnoj ruci) praveći pritom živoj krvi svojstvene zavoje. Uspo- ređujući kutove tih dvaju tokova izlazi, da je raspeta ruka pravila kut od 65 stupnjeva prema vertikali: položaj, koji raspete ruke automatski poprimate kod svakog razapeća, kako je to *Dr. Barbet* pokusom utvrdio.<sup>19</sup>

Rane na nogama. Naći mjesto gdje su noge bile prikovane za križ mnogo je lakše. *P. Noguier de Malijau* drži, da je čavao prošao kroz »tar-

<sup>17</sup> *Les Cinq Plaies du Christ. Etude anatomique et expérimentale.* Edit. Dillen & Cie — Paris. Prodaja kao gore. — Sjajna anatomska studija, gdje su svi izvodi potkrijepljeni odnosno izvedeni iz eksperimenata na svježem ma- terijalu. Svaki egzeget i kateheta naći će u tom djelu, i bez obzira na sv. Plati- no, znanstveno obrađene navode sv. Pisma o ranama Kristovim, osobito o rani pčesv. Srca. Priložene fotografije i crteži mnogo olakšavaju već posebi jasno razlaganje učenog anatoma.

<sup>17\*</sup> Op. cit. pag. 10—17.

<sup>18</sup> *Ibid.* pag. 17—18. — Moglo bi se prigovoriti, da se gornji izvod protivni proroštvu: »*Foderunt manus meas*« (Ps XXI, 17) te riječima Kristovim sv. To- mi: »*Vide manus meas*« (Jo. XX, 27). Ali »*carpus*« je integralni dio ruke kod anatoma sviju naroda i svih vremena (*Barbet*, op. cit. pag. 18.).

<sup>19</sup> *Ibid.* pag. 9—10; vidi također dodatak I. i II.

sus», analogno prema karpusu na ruci. Ali to nije moguće; kosti suprostavljaju odviše poteškoća. Da se prikuje samo jedna noga na taj način, trebalo je Dru Barbetu kojih dvadeset jakih udaraca čekićem. Mjesto se nalazi ispred t. zv. *Lisfrancovog* međuprostora, koji dijeli tarsus od metatarsusa, na osi između drugog i trećeg prsta. Između druge i treće kosti metatarsusa naime nalazi se već od naravi najšire mjesto, gdje čavao ne nailazi na nikakav veći otpor. Gornja arterija nije mogla biti ozlijeđena, doljna moguće, ali izljev krvi ne bi bio smrtnan.

Da se noge stave u položaj potreban da se mogu prikovati *jednim* čavlom na označenom mjestu, dovoljno je, da se malo prignu koljena, otprilike za 20 stupnjeva. Noge mogu biti pribijene direktno na križ; nikakav podnožak nije potreban. Jedan udarac i čavao probije prvu nogu, drugi probije i drugu te zađe u drvo. Težina tijela počiva na čavlu opirući se na cijelu masu tarsusa.<sup>20</sup>

Ona četverouglasta mrlja na stopalu desne noge odgovara točno ovdje opisanom mjestu: i opet su krvnici znali svoj posao!

Rana Srca. »Srca« a ne boka, jer se zapravo radi baš o rani srca, iako je ta sakrivena. Dr. Barbet je ustanovio najprije točan položaj rane na boku: nad šestim rebrom desne strane, na sv. Platnu se nalazi na *lijevoj* strani uslijed inverzije položaja tako, da je oštrica koplja, okliznuvši se o šesto rebro, prodrila u prsni koš između šestog i petog rebra, ozlijedila najprije porebriču te zatim pluća. Da je vojnik, stojeći ispod križa, izveo udarac više prema vertikalni, oštrica bi teško mogla prodrijeti u prsni koš; osim toga izgubila bi se u plućima, prerezavši na svom putu tek nekoliko vena. Izljev krvi bio bi dakle neznatan, a vode, koju je vidio sv. Ivan, ne bi uopće ni bilo. Vojnik je dakle morao izvesti svoj udarac u smjeru, koji se više približavao horizontalni. Oštrica je pritom prodrila kroz desno pluće i ranila — prema pokusnim radiogramima — srce, uvijeno u perikardijalnu membranu, prošavši put od cca 8 cm. Ali, što je najglavnije, oštrica je morala pogoditi *desnu predklijetku*, koja se produžuje prema gore i prema dolje u veliku venu. Ta je predklijetka u *mrtvaca uvijek puna tekuće krvi*. Koplje je naime, prema otisku rane na sv. Platnu, moralo proći nešto iza desne strane prsne kosti (sternum), a baš ondje se nalazi desna predklijetka. Da je udarac bio izveden s lijeve strane, oštrica bi ozlijedila srčane klijetke, koje, u mrtvaca, nemaju krvi.

Ustanovivši tako mjesto rane, put koplja te mjesto srčane ozljede, dr. Barbet je izveo slijedeće pokuse. Utisnuo je najprije u prsni koš lješine naznačenim putem dugu iglu, skopčanu s pumpom. Nakon 9 do 10 cm. puta igla prodire u desnu srčanu predklijetku i pumpa se napuni krvlju. Naprotiv, na prolazu kroz pluća nije se moglo dobiti ni krvi ni vode. U *sljedećem pokusu* bude upotrebljen nož: u istoj dubini otvara desnu predklijetku i krv teče lagano uzduž oštrice, a nakon što je nož izvađen, kroz tunel, što ga je nož otvorio u plućima. U mrtvaca se naime pluća ne skrće, tako da otvor ostaje slobodan. Toliko o krvi.

A voda? Dr. Barbet je kod svih autopsija mogao ustanoviti, da srčana kesica (perikardijalna membrana, u koju je omotano srce) sadrži uvijek limfu (sérosité), koja se tu nakupi valjda uslijed agonije. U nekim je slučajevima veoma obilna. Kod pokusa iglom pumpa se punila najprije limfom — u času, kad je igla probila vanjsku perikardijalnu membranu — a onda, ušavši u srce, krvlju. Jednako je kod pokusa nožem najprije tekla limfa, a onda krv. Ako se pak nož naglo zarine, onda se iz rane izljevava krv u velikoj množini, ali se ipak jasno može vidjeti na rubovima krvnog izljeva također perikardijalna limfa, iako u manjoj količini. U tijelu nema druge vode osim limfe. Ta je dakle ona »voda«, koju je vidio sv. Ivan kako izlazi pomiješana krvlju, tim više što su limfa i voda na vani sasvim slične.

Još jedna stvar: na polednom obrisu sv. Platna vidi se oko bokova pas krvnih potočića, za koje se nije znalo do sada odakle potječu. Dr. Barbet

<sup>20</sup> Ibid, pag. 20—24.

daje slijedeće tumačenje. Kad je oštrica otvorila srce, predkljetka i gornja vena su se ispraznile, jer je tijelo bilo uspravno na križu, dok je doljnja vena zadržala svoju krv. Kad je onda tijelo bilo skinuto s križa i polegnuto na platno, potekla je krv iz doljne vene prema srcu i istekla kroz rane van te uz ruku i tijelo tekla prema donjem dijelu tijela, prešla na drugu stranu i tako ostavila one tragove.<sup>21</sup>

Dr. Barbet započeo je svoj rad, po vlastitom priznanju, s nekom skepsom.

»Ali . . . činjenice su se sve više povezivale u sve uvjerljivije dokaze. Nesamo da su otisci rana mogli biti razjašnjeni na naravan i jednostavan način, što je u prilog njihove istinitosti, nego i kad se činilo da su anormalni, iskustvo je pokazalo da su takvi, kakvi su morali biti . . . , dok bi ih kakav falzifikator naslikao prema ikonografskom smjeru svog vremena. Anatomija svjedoči u prilog autentičnosti, u potpunom skladu s tekstom sv. Pisma.«<sup>22</sup>

#### ARHEOLAŠKI DOKAZ

Osim opisanih rana turinsko sv. Platno pokazuje još cijeli niz drugih znakova trpljenja. Posebice se ističu tragovi trnove krunice te bičevanja. Krunica nije bila poput vijenca, nego je pokrivala cijelu glavu poput kape. No dok se na čelu vidi vrlo malo ozljeda, zatiljak ih je pun: morale su nastati za razapinjanja, kada se glava uslijed velikih boli morala grčevito opirati o križ, na kom je počivala. Ozljede, koje potječu od bičevanja, sve su jednakog oblika, tako da se mogao rekonstruirati »flagrum«: dvije kovinaste kugle, spojene malom prečkom, pomoću koje su bile pričvršćene na remen. A jer se ozljede pojavljuju uvijek dvije po dvije, morao je bič biti sastavljen od dva takva remena. Tijelo je prikazano sasvim nago, uslijed čega su i ruke u posebnom položaju, namjesto da budu položene uz tijelo, kako je to bio propis kod Židova. Ove tri spomenute stvari isključuju mogućnost, da bi obrisi sv. Platna mogli nastati u XIV. stoljeću, kao djelo kojeg slikara. Potanji zaključak izvest ćemo kasnije.

Od velike važnosti za autentičnost sv. Platna bilo je da se ustanovi narav njegovog tkanja. Enrie je stoga snimio jednu posebnu ploču, koja na izravni način povećaje cca sedam puta.<sup>23</sup> Ta fotografija treba da još posluži, da se vidi nije li se tkanje tokom toliko stoljeća otegnulo, te tako prouzrokovalo nerazmjernu du-

<sup>21</sup> Ibid. pag. 25—31.

<sup>22</sup> Ibid. p. 34. — Tim još nisu iscrpljene sve anatomske oznake sv. Platna. Spomenut ćemo ih u sljedećim dokazima. — Barbetove izvode u cijelosti usvaja, a dijelom i nadopunjuje drugim opažanjima liječničkog karaktera Dr. R. W. Stynek u svom djelu *Kristova twár i muka* (Praha, 1936) pag. 137 ff; 109—119.

<sup>23</sup> Cf. Enrie, op. cit. pag. 64 ff. — P. Vignon u *Etudes* 1932. 1. cit. prikazuje prvi rezultat svog istraživanja na temelju te fotografije: slično tkanje poznato je iz 300. po Kristu, ali bi bilo poznato u Kini te u centralnoj Aziji već u doba Kristovo, odakle su ga trgovci mogli donijeti na bliži Orijent. Josip iz Arimateje bio je bogat!

ljinu ljudskog obrisa. Anatomski je kanon, da duljina tijela iznosi sedam duljina glava, najviše sedam i po. Međutim na sv. Platnu omjer prelazi osam glava, a upravo pretjerana duljina tijela — gotski simbol za svetost — karakteristika je XIV. vijeka, u kojem se historički sigurno možete utvrditi identitet našeg sv. Platna.<sup>24</sup>

Jednu je stvar ta povećana fotografija ipak otkrila: niti tkanja ne pokazuju nikakvog traža ni boje niti uopće ikakve stvari, kojom bi platno bilo preparirano za slikanje. Obrisi su krvavih rana nastali time, što je platno upilo krv, reproducirajući pri tom savršeno njene konture. Ostala pak slika proizlazi iz jednobojnog »chiaroscuro«, kojim je čitavo tkanje prožeto.<sup>25</sup>

#### UMJETNIČKO-ESTETSKI DOKAZ

Više nego sve opisivanje vrijedilo bi izravno promatranje i uspoređivanje pozitivne slike sv. Platna, osobito lica, s ostalim umjetničkim djelima. Evo što piše *E. Faure*,<sup>26</sup> koji se posebice bavio slikom na sv. Platnu s umjetničkog gledišta.

»Svako umjetničko djelo nosi biljeg, koji je svojstven dobi, školi, tehnici, postupku ili posebnom načinu samog umjetnika. Jedino sv. Platno predstavlja iznimku od tog pravila, budući da je izvanredni umjetnički dokumenat, koji se izdiže nad svu plastičnu umjetnost. Teško ga je klasificirati niti se zna, kome ga pripisati; taj je dokumenat jedincato djelo svoje vrsti i predstavlja božje remekdjelo.

Sva djela slikarske umjetnosti, pa i ona najvećih majstora, imaju svojih nedostataka te baš time služe, da se jače istakne osobiti karakter i transcendentna ljepota slike, koju nam otkriva sv. Platno. Lice sv. Platna predstavlja predmet najjačeg utiska u umjetnosti, jer tu eksaktni i kompletni realizam služi kao substrat najčišćeg idealizma. Fizičko i moralno trpljenje bijahu dva umjetnika, koji su stvorili od tog neporedivog lica nadljudsku viziju, koja ubijeva grozu da ipak ujedno i tješi i hrabri. Djelo je realistično, stvoreno od naravi same, pa ipak ono što najbolje prosijeva kroz to plemenito, tako izmrcvareno lice, jest izvanredan mir, svečana jedinstvenost, blaga vedrina, koja zanaša sve više promatraoca. Nema ni traža kakve strasti niti slabosti ljudske, ne vidi se ništa od one vulgarnosti osuđenog krivca ili justificiranog čovjeka, koji se buni i pun je mržnje. Osvaja velika plemenitost, veličanstvo, ozbiljnost te duboka ožalošćenost. Čovjek je uzbuđen gledajući to lice, koje kano da misli i da se sjeća. To je vječni Sudac, koji kao da je na čas zatvorio

<sup>24</sup> Cf. *F. de Mely*, op. cit. pag. 32. — *Vignon (Etudes, 1. cit.)* misli da se doista platno produžilo otezanjem i to još u Carigradu, kada je prema svjedočanstvu Roberta de Clari bilo svakog petka izlagano: » . . . qui cascum des venres se drechoit tous drois. . . »

Mnogobrojne okomite i vodoravne bore koje se vide na fotografijama, nastale su uslijed namatanja sv. Platna na valjak, položaj u kome se čuva danas sv. Platna. Prije su ga pregibali, uslijed čega su tragovi požara u Chambéry-u simetrički poredani. Cf. *Enrie*, op. cit. pag. 27 ff.

<sup>25</sup> Cf. *Enrie*, op. cit. pag. 68—69.

<sup>26</sup> *E. Faure, Etude generale sur le Saint Suaire de Turin.* — Citira Nougier de Malijau, op. cit. pag. 82. bilj. 1. — Vidi također sud *H. Boulanger-a* u »*Catholique*« *août-settembre 1911. (Gloses au sujet du S. Linceul de N. S.)* te sud akademskog slikara *Emila Schovaneka* (auktor izvanredno uspiele rekonstrukcije Isusovog lica) što ga navodi *Dr. Hynek* op. cit. pag. 206—208. — (Reprodukcija slike se nalazi u istom djelu na str. 256).

daje slijedeće tumačenje. Kad je oštrica otvorila srce, predklijetka i gornja vena su se ispraznile, jer je tijelo bilo uspravno na križu, dok je dolnja vena zadržala svoju krv. Kad je onda tijelo bilo skinuto s križa i polegnuto na platno, potekla je krv iz doljne vene prema srcu i istekla kroz rane van te uz ruku i tijelo tekla prema donjem dijelu tijela, prešla na drugu stranu i tako ostavila one tragove.<sup>21</sup>

Dr. Barbet započeo je svoj rad, po vlastitom priznanju, s nekom skepsom.

»Ali . . . činjenice su se sve više povezivale u sve uvjerljivije dokaze. Nesamo da su otisci rana mogli biti razjašnjeni na naravan i jednostavan način, što je u prilog njihove istinitosti, nego i kad se činilo da su anormalni, iskustvo je pokazalo da su takvi, kakvi su morali biti . . . , dok bi ih kakav falzifikator naslikao prema ikonografskom smjeru svog vremena. Anatomija svjedoči u prilog autentičnosti, u potpunom skladu s tekstom sv. Pisma.«<sup>22</sup>

#### ARHEOLASKI DOKAZ

Osim opisanih rana turinsko sv. Platno pokazuje još cijeli niz drugih znakova trpljenja. Posebice se ističu tragovi trnove krunice te bičevanja. Krunica nije bila poput vijenca, nego je pokrivala cijelu glavu poput kape. No dok se na čelu vidi vrlo malo ozljeda, zatiljak ih je pun: morale su nastati za razapinjanja, kada se glava uslijed velikih boli morala grčevito opirati o križ, na kom je počivala. Ozljede, koje potječu od bičevanja, sve su jednakog oblika, tako da se mogao rekonstruirati »flagrum«: dvije kovinaste kugle, spojene malom prečkom, pomoću koje su bile pričvršćene na remen. A jer se ozljede pojavljuju uvijek dvije po dvije, morao je bič biti sastavljen od dva takva remena. Tijelo je prikazano sasvim nago, uslijed čega su i ruke u posebnom položaju, namjesto da budu položene uz tijelo, kako je to bio propis kod Židova. Ove tri spomenute stvari isključuju mogućnost, da bi obrisi sv. Platna mogli nastati u XIV. stoljeću, kao djelo kojeg slikara. Potanji zaključak izvest ćemo kasnije.

Od velike važnosti za autentičnost sv. Platna bilo je da se ustanovi narav njegovog tkanja. Enrie je stoga snimio jednu posebnu ploču, koja na izravni način povećaje cca sedam puta.<sup>23</sup> Ta fotografija treba da još posluži, da se vidi nije li se tkanje tokom toliko stoljeća otegnulo, te tako prouzrokovalo nerazmjernu du-

<sup>21</sup> Ibid. pag. 25—31.

<sup>22</sup> Ibid. p. 34. — Tim još nisu iscrpljene sve anatomske oznake sv. Platna. Spomenut ćemo ih u sljedećim dokazima. — Barbetove izvode u cijelosti usvaja, a dijelom i nadopunjuje drugim opažanjima liječničkog karaktera Dr. R. W. Stynek u svom djelu *Kristova twár i muka* (Praha, 1936) pag. 137 ff; 109—119.

<sup>23</sup> Cf. Enrie, op. cit. pag. 64 ff. — P. Vignon u *Etudes 1932*. 1. cit. prikazuje prvi rezultat svog istraživanja na temelju te fotografije: slično tkanje poznato je iz 300. po Kristu, ali bi bilo poznato u Kini te u centralnoj Aziji već u doba Kristovo, odakle su ga trgovci mogli donijeti na bliži Orijent. Josip iz Arimateje bio je bogat!

ljinu ljudskog obrisa. Anatomski je kanon, da duljina tijela iznosi sedam duljina glava, najviše sedam i po. Međutim na sv. Platnu omjer prelazi osam glava, a upravo pretjerana duljina tijela — gotski simbol za svetost — karakteristika je XIV. vijeka, u kojem se historički sigurno možete utvrditi identitet našeg sv. Platna.<sup>24</sup>

Jednu je stvar ta povećana fotografija ipak otkrila: niti tkanja ne pokazuju nikakvog trağa ni boje niti uopće ikakve stvari, kojom bi platno bilo preparirano za slikanje. Obrisi su krvavih rana nastali time, što je platno upilo krv, reproducirajući pri tom savršeno njene konture. Ostala pak slika proizlazi iz jednobojnog »chiaroscuro«, kojim je čitavo tkanje prožeto.<sup>25</sup>

#### UMJETNIČKO-ESTETSKI DOKAZ

Više nego sve opisivanje vrijedilo bi izravno promatranje i uspoređivanje pozitivne slike sv. Platna, osobito lica, s ostalim umjetničkim djelima. Evo što piše *E. Faure*,<sup>26</sup> koji se posebice bavio slikom na sv. Platnu s umjetničkog gledišta.

»Svako umjetničko djelo nosi biljeg, koji je svojstven dobi, školi, tehnici, postupku ili posebnom načinu samog umjetnika. Jedino sv. Platno predstavlja iznimku od tog pravila, budući da je izvanredni umjetnički dokumenat, koji se izdiže nad svu plastičnu umjetnost. Teško ga je klasificirati niti se zna, kome ga pripisati; taj je dokumenat jedincato djelo svoje vrsti i predstavlja božje remekdjelo.

Sva djela slikarske umjetnosti, pa i ona najvećih majstora, imaju svojih nedostataka te baš time služe, da se jače istakne osobiti karakter i transcendentna ljepota slike, koju nam otkriva sv. Platno. Lice sv. Platna predstavlja predmet najjačeg utiska u umjetnosti, jer tu eksaktni i kompletni realizam služi kao substrat najčišćeg idealizma. Fizičko i moralno trpljenje bijahu dva umjetnika, koji su sivorili od tog neporedivog lica nadljudsku viziju, koja u lijeva grozu da ipak ujedno i tješi i hrabri. Djelo je realistično, stvoreno od naravi same, pa ipak ono što najbolje prosijeva kroz to plemenito, tako izmrcvareno lice, jest izvanredan mir, svečana jedinstvenost, blaga vedrina, koja zanaša sve više promatraoca. Nema ni trağa kakve strasti niti slabosti ljudske, ne vidi se ništa od one vulgarnosti osuđenog krivca ili justificiranog čovjeka, koji se buni i pun je mržnje. Osvaja velika plemenitost, veličanstvo, ozbiljnost te duboka ožalošćenost. Čovjek je uzbuđen gledajući to lice, koje kano da misli i da se sjeća. To je vječni Sudac, koji kao da je na čas zatvorio

<sup>24</sup> Cf. *F. de Mely*, op. cit. pag. 32. — *Vignon (Etudes, 1. cit.)* misli da se doista platno produžilo otezanjem i to još u Carigradu, kada je prema svjedočanstvu Roberta de Clari bilo svakog petka izlagano: » . . . qui cascuna des venres se drechoit tous drois, . . . »

Mnogobrojne okomite i vodoravne bore koje se vide na fotografijama, nastale su uslijed namatanja sv. Platna na valjak, položaj u kome se čuva do nos sv. Platna. Prije su ga pregibali, uslijed čega su tragovi požara u Chambery-u simetrički poredani. Cf. *Enrie*, op. cit. pag. 27 ff.

<sup>25</sup> Cf. *Enrie*, op. cit. pag. 68—69.

<sup>26</sup> *E. Faure, Etude generale sur le Saint Suaire de Turin.* — Citira Noquier de Malijau, op. cit. pag. 82. bilj. 1. — Vidi također sud *H. Boulanger-a* u »*Catholique*« août-settembre 1911. (*Gloses au sujet du S. Linceul de N. S.*) te sud akademskog slikara *Emila Schovaneka* (auktor izvanredno uspjele rekonstrukcije Isusovog lica) što ga navodi Dr. Hynek op. cit. pag. 206—208. — (Reprodukcija slike se nalazi u istom djelu na str. 256).

oči, da se uzmogne bolje sabrati u uzvišenim mislima. To je lice čovjeka, koji je doista umro, a opet nije mrtav: lice, koje nadmašuje smrt, kao što je Isus, nadvisivao zemaljski život, iako ga je potpuno predstavljao . . . Njegovo božanstvo prosijevalo je i nakon smrti kroz Njegovo čovječanstvo, a u tom upravo i stoji sva njegova posebnost te je isključeno, da ga možemo izraziti. Stoga nije nitko mogao niti imitirati dobro ono što je narav sama učinila s voljom Providnosti . . .»

Već sama umjetnička savršenost sv. Platna isključuje mogućnost, da bi bila djelo kojeg umjetnika iz XIV. stoljeća, kad je Italiji, klasičnoj zemlji slikarskog umijeća, Giotto tek počeo otvarati puteve realističkog slikanja. On sigurno ne bi bio mogao proizvesti slično djelo, a kamo li koji Francuz ili sjevernjak onog doba uopće, kad ni *kopisti* nisu mogli, da prema gotovom uzoru naprave nešto drugo osim ružnih karikatura.<sup>27</sup>

Poznajemo više takvih kopija sv. Platna iz starine. Prva je bila sv. Platno iz Besançonu poslije požara. Lik toga platna sačuvao nam se u mnogobrojnim »spomen-vinjetama«. Druga je iz 1516. u Belgiji, navodno od A. Dürera.<sup>28</sup> Treća, u minijaturi, od G. Clovio, četvrta u Enxobregas-u kraj Lisabona itd. Poredba tih kopija s originalom najbolje govori o njihovoj umjetničkoj mogućnosti. To dijelom stoga, što su kopisti tražili u negativu originala pozitivnu sliku i to onda prikazali na svojim kopijama. Ali ni umjetnici, kojima je jedina svrha bila da prikažu što vjernije sam original, onakav kakav već jest, nijesu bili baš mnogo sretne ruke. Za vrijeme izlaganja 1898. poznati umjetnik *Reffo* kopirao je sv. Platno u akvarelu u smanjenim dimenzijama, dok je prof. *Cussetti* izradio kopiju u naravnoj veličini, služeći se pri tom aerografaom ne bi li tako lakše i vjernije prikazao originalnu »sfumaturu« sv. Platna. Kopija se nalazi izložena u sakristiji kraljevske kapele. Ni on, ni *Reffo*, kako sam priznaje, nisu uspjeli, da stvore vjernu kopiju. *Reffo* je dapače izjavio, da je to nemoguće.<sup>29</sup>

Već smo prije isključili mogućnost, da je koji slikar običnim načinom, t. j. bojama mogao proizvesti sliku na sv. Platnu. *F. de Mély* je i sam napustio takvo mišljenje te ga zamijenio hipotezom, da bi sv. Platno nastalo *tiskom*.<sup>30</sup> Jer upravo su iz XIV. vijeka pronađeni instrumenti, kojima su se reproducirale slike na plat-

<sup>27</sup> Reprodukcije tih kopija nalaze se gotovo u svakom većem djelu o sv. Platnu. J. de Joannis u *Etudes 1917.* tom. 153, pag. 598—604 opširno prikazuje interesantan odnos između sv. Platna (lica) te Kristovog lica na velu sv. Veronike u Rimu. Po njegovu mišljenju obadvije slike prikazuju isto lice, iako jedna u pozitivu, a druga u negativu. O drugim »izvornim« portretima Isusovim t. zv. *acheiropoites* t. j. koji nisu rukom učinjeni, govori opširno *F. de Mély*, op. cit. pag. 1—10; *Dr. R. W. Hynek*, op. cit. str. 13—22.

<sup>28</sup> W. Waetzhold (*Dürer und seine Zeit.* Phaidon Verlag — Wien 1935) govoreći o Dürerovom putovanju i boravku u Belgiji (u Antwerpenu) ne spominje nigdje da bi on slikao kopiju.

<sup>29</sup> Cf. *Enrie*, op. cit. pag. 110. — Donosi također reprodukcije kopija slikara *Reffa* i prof. *Cussetti*-a.

<sup>30</sup> *F. de Mély*, op. cit. pag. 40.

nu. — Postupak koji je uostalom bio poznat već u XI. vijeku. De Mèli potkrepljuje svoju hipotezu činjenicom, da je uz besançonsko sv. Platno bio otpremljen u Pariz također i sličan instrument, »poncis«, kojim se svake godine obnavlja slika na dotičnom platnu. Ali, zar je time posao neznanom umjetniku bio olakšan? Sve naime što je već izneseno protiv navodnog tvorca te slike, te što će još biti izneseno, sve to vrijedi i za taj slučaj. Stvar bi mu bila dapače još teža. Valjalo bi mu naime izraditi najprije originalnu sliku, prema kojoj bi onda tiskar sa svojim pomoćnicima — kod kojih sigurno ne možemo pretpostavljati tolike umjetničke nadarenosti — morao izraditi drvorez, sigurno jedini te vrsti: dug gotovo dva metra za prednju sliku, te isto toliko za stražnju; onda bi došao na red »tisak«, koji sigurno ne bi bio baš lagan. Pa kad se već stručnjaci tuže, da su Dürerovi rezovi u drvu ili bakru, takvim postupkom morali mnogo izgubiti prema crtanom originalu, što nam tek valja misliti o ljepoti odnosno o savršenosti navodnog crtanog sv. Platna, pogotovo, kad se tu radi o *negativu* — jer je inverzija, o kojoj ćemo još govoriti, naprosto nemoguća? Osim toga, kako to, da nam se nije sačuvao nego jedan jedini »otisak«, naime lireysko-turinsko sv. Platno?

★

Da zaključimo ova tri argumenta: Ako turinsko sv. Platno nije autentično, onda je proizvod kojeg umjetnika najkasnije iz XIV. stoljeća. Taj bi navodni umjetnik prema svemu što smo dosad izložili o sv. Platnu, morao najprije biti izvanredan anatom. Jer osim savršenih anatomskih proporcija, on poznaje savršeno strukturu ruke; noge; mjesto kroz koje moraše proći koplje, da može probosti srce; razlikuje u svom prikazivanju mrtvu krv od žive, što nijedan umjetnik dosada nije učinio;<sup>31</sup> on točno znade, koji kut treba da tvore ona dva smjera krvi na ruci, kad ta ruka na križu mora praviti s vertikalom kut od 65 stupnjeva; sjajno znade imitirati mrtvačku ukočenost tijela: nesamo da je istaknuo lijevu nogu jače na prednjoj strani a desnu na stražnjoj — posljedica toga, što je lijeva noga bila preko desne — on dapače ni palce nije naslikao tako da se vide: uslijed mrtvačke ukočenosti morali su ostati savijeni pod dlan, kao što su to bili, dok je čavao bio u ruci. A i u *arheologiji* se razumije: crtajući rane od bičevanja, on vjerno nasljeduje tragove, kakvi su morali nastati od »falgrum-a«; dapače, konsekvntno prema biču s dva remena. On računa također s *platnom*. Platno je tu i tamo ipak moralo praviti kakovu boru, tako da nije svagdje jednomjerno prileglo tijelu uslijed čega su nastale neke nepravilnosti: prsti su nerazmjerno dugi, jer se platno podvilo; kraj desnog stopala na straž-

<sup>31</sup> Razlika upada u oči usporedi li se krv na ruci s onom na boku, te poredi li se rana boka, kakva je na Platnu s onom bilo kojeg umjetničkog djela, na pr. s »Raspeće« od Velasquesa ili Rubensa (u Louvreu).



njoj slici se nalazi poveći trag krvi, koji je mogao nastati samo dvostrukim doticajem platna. I sve je to naš umjetnik znao zamisliti i vjerno prikazati. Osim što je velik umjetnik, — svojim prikazom lica Isusova natkrilio je i najveće majstore sviju vremena — on je također i vrlo neovisan i o tradiciji i o osjećaju svoje okoline. O *tradiciji*, jer prikazuje rane na drugom mjestu, trnovu krunu pretvara u kacigu, da ne govorimo o čisto umjetničkim momentima. O svojoj *okolini*: prikazuje tijelo Krista sasvim nago, sakriva rane na desnoj ruci te na nogama, a ipak upravo rane najviše pobuđuju na pobožnost; nije naslikao noge s prednje strane, nego nam dao jasan otisak samo jednog tabana itd. Na koncu, on bi morao poznavati i posjedovati neku sasvim osobitu *tehniku* plastičke umjetnosti, jer je znao da tako savršeno imitira »chiaroscuro« — karakteristiku fotografskog negativa, stvar o kojoj i danas još svi misle da je nemoguća. A on je to znao još prije otkrića fotografije! Da stvar bude sasvim izvanreda, taj umjetnik se nije zadovoljio time, da nam to svoje umijeće pokaže u *pozitivnoj* slici: on je, čini se, volio svojim suvremenicima sakriti cijelo svoje remek-djelo u ruho negativa te pridržati nama, — predviđjevši valjda otkriće fotografije, da se divimo njegovu geniju. Ali zato ~~mu~~ se i ovetiše suvremenici: nije mu se sačuvalo ni ime. U dokumentima se spominje pod ne baš časnim i ne odviše ličnim imenom »falsarius« — patvoritelj relikvija.

Bit će ipak lakše vjerovati u autentičnost sv. Platna, nego li u taj sasvim neobični slikarski genij XIV. stoljeća.<sup>32\*</sup>

★

Da gornji zaključak bude sasvim siguran, valja još isključiti dva prigovora, koji su izneseni protiv autentičnosti sv. Platna: prvo, negativ na sv. Platnu nastao je *inverzijom* prvotnog pozitivna te drugo, original (naime lice) bilo je »retuširano« od kojeg kasnijeg umjetnika, valjda iz njemačke škole iz XVI. stoljeća. Taj drugi prigovor ovisan je o prvome. Ako je naime obris na sv. Platnu, uključivši lice, bio već prije XVI. vijeka, ili dapače otkad stoji historička identičnost turinskog sv. Platna, pravi negativ, onda je naknadno retuširanje nemoguća stvar s već prije navedenih razloga.

Poznato je da umjetničke slike mogu malo po malo izgubiti prvotni ton boja. Te su naime izvrnute kemijskom djelovanju sunca, svijetla uopće te zraka, osobito oksidaciji, uslijed čega se mijenjaju kojiput vrlo znatno, tako da cijelo djelo izgubi prvotnu harmoniju boja. Poznat je dapače slučaj — uostalom i jedini —

<sup>32</sup> Prvi je prigovor općenit. Drugi je iznesen od *F. de Mély*, (op. cit. pag. 42—43). On se poziva na Dürerovu Veroniku kao na uzor, prema kojem bi bilo lice na sv. Platnu retuširano. Waetzhöld donsi reprodukciju Dürerovih Veronika — postoje dvije — pod brojem 115 odn. 116.

<sup>32\*</sup> Slično sudi *Y. Delage*, jedan od onih, koji su temeljito proučili cijelo pitanje. *J. de Joannis* navodi in extenso njegov sud u svom članku »Le S. Suaire de Turin — Etades 1902., tom 92., pag. 455—6.

gotovo potpune inverzije: affresco, koji prestavlja scenu na Kalvariji od Cimabue u gornjoj bazilici u Assisi.<sup>33</sup>

Da li je negativ sv. Platna mogao nastati istim ili sličnim načinom? Nemoguće. Otkad je naime historički utvrđen identitet turinskog platna, stoji također i to, da su obrisi na njem bili negativnog karaktera. Dokazom je što dokumenti nikad ne govore o »slici« nego uvijek o obrisima ili otiscima i slično. Nadalje već spomenuti kopisti nisu se nikako mogli oteti tome, da bar dijelom ne reproduciraju negativni karakter sv. Platna, iako su vidljivo nastojali da u nejasnim obrisima nađu i kopiraju pozitivnu ljudsku sliku. Još se jači dokaz izvodi iz naravi samog obrisa. Prvo, fotografija je dokazala, da nije mogla biti upotrebljena nikakva boja. Dakle nije mogla nastati ni inverzija kao kod Cimabuinog affreska. Osim toga, obris na sv. Platnu je *monohromatičan*. Da je slika nekoć bila pozitivna, izbočeni, svijetli dijelovi, osobito na licu, gdje se samo tim kontrastima može postignuti reljefna slika, morali bi biti u boji samog platna. dok bi se bojom morale izraditi konture, udubine te tamni dijelovi, kao kosa na pr., uopće. Kad bi dakle nastala inverzija upotrebljene boje ili tinte, sjene bi se doduše pretvorile u svijetla, ali svijetla se ne bi mogla pretvoriti u sjene: nema se naime što invertirati. Rezultiralo bi dakle iz te navodne inverzije prosto bijelo platno, bez ikakve slike. Osim da je platno bilo crno, pa da je na njem bio naslikan pozitiv bijelom bojom te da se invertiralo i platno i upotrebljena boja. Čudno bi samo bilo, da kraj tolikih dimenzija sv. Platna nije ostalo ni traga njegovoj crnoj boji. Da je pak navodni umjetnik slikao bijelo na bijelo, ne bi mogao postići nikakvog umjetničkog efekta, a kamo li da bi stvorio takvo remek-djelo.<sup>34</sup> Uostalom sve kad bi se i dokazala kakva inverzija pozitivna u negativ, još uvijek bi protivnicima autentičnosti valjalo opovrgnuti gore iznesene dokaze.

★

Ali još nisu iscrpljeni svi dokazi za autentičnost turinskog sv. Platna: znanstveno tumačenje o postanku obrisa na sv. Platnu jest dokaz više. Ako se naime može naći neprisiljeno znanstveno razjašnjenje kako, pod kojim okolnostima je moglo doći do tih obrisa, te se ujedno može dokazati, da su te okolnosti bile samo jednom ispunjenje — kod pokopa Spasiteljevog — onda je to znanstveno tumačenje ujedno nov dokaz, bez obzira na prije već navedene.\*

*Franjo Krautzer D. I.*

<sup>33</sup> Cf. *Enrie*, op. cit. pag. 116—120. — Donosi i reprodukcije pozitivna i negativna spomenutog affreska.

<sup>34</sup> *Enrie*, ibid. pag. 126. — O cijelom pitanju inverzije poredi također *J. de Joannis, Le Saint Suaire et la sainte Face. (Etudes 1917. tom. 153. pag. 391 ff.)*.