

wiającego za objawionym charakterem pewnej idei religijnej, nie określonej jeszcze wyraźnie przez Kościół, i przyczynić się do jej dogmatyzacji czyli do powstania nowej formuły dogmatycznej względnie nowego dogmatu ściśle pojętego;

6<sup>o</sup> Z tego względu i w tym sensie można mówić też o ewentualnej zależności genetycznej dogmatu (ściśle pojętego) od liturgii.

Kraków

Ks. EUGENIUSZ FLORKOWSKI

## WYOBRAŻENIA CHRYSTUSA

Należy z naciskiem zaznaczyć, że wbrew ogólnemu mniemaniu nie posiadamy wiernej podobizny Zbawiciela, ani opisu jego wyglądu, bo milczą o tym Ewangelie i najdawniejsi pisarze chrześcijańscy. Jak wykazały badania, rzekomy list prokuratora Judei, Lentulusa, do senatu rzymskiego, jest przeróbką greckiego tekstu, pochodzącego dopiero z okresu wcześniejszego średniowiecza, a wszystkie podobizny oblicza, uważane za prawdziwe, są z późniejszych czasów. Z tych najdawniejsza, którą rzekomo sam Chrystus miał posłać z listem Abgarowi, królowi Edessy, nie sięga poza VI wiek. W r. 944 przewieziono ją do Carogrodu. Po zdobyciu tego miasta w r. 1204, zagarnęli ją krzyżowcy, ale nie wiadomo gdzie się dziś znajduje, gdyż kilka kościołów Zachodniej Europy twierdzi, że jest w jej posiadaniu. Na tej podstawie powstało opowiadanie o św. Weronice. W rzeczywistości imię to jest przemianą z „vera icon“, czyli prawdziwe wyobrażenie, jak we wczesnym średniowieczu nazywano wspomniane rzekome podobizny Zbawiciela. Legenda o św. Weronice powstała z połączenia apokryficznych Aktów Pilata, czyli Ewangelii Nikodema, z V w., z opowiadaniem Euzebiusza (Hist. Eccles. VII, 18), że niewiasta uleczona z krwotoków, postawiła w Paneas w Palestynie pomnik Zbawicielowi. Ją też uważano za Weronikę. Legenda o odbiciu oblicza na chuście urobiła się we Francji. W bazylice Watykańskiej przechowana chusta, mocno zniszczona, zachowała tylko najogólniejsze zarysy twarzy. Ukazują ją jedynie w Wielki Tydzień i w szczególne uroczystości. W ciągu wieków wykonano z niej wiele podobizn, ale niedokładnych.

Nieraz pokazywano podobizny popiersia Chrystusa, z krótką brodą i długimi włosami, uważane za prawdziwe i to: „według portretu wyrzytego na szmaragdzie na rozkaz cesarza Tyberiusza, byłej własności skarbcza cesarskiego w Konstantynopolu,

który dostał się w ręce Turków w r. 1453. Portret ten wraz z świętą włócznią, która zraniła bok Pana Jezusa, ofiarowany został przez sultana Bajazeta II papieżowi Innocentemu VIII, jako wykup za brata, który został wzięty do niewoli w Rodosie przez wojska chrześcijańskie“.

Zgadza się, że gemma ta została przez sultana Bajazeta II ofiarowana papieżowi Innocentemu VIII razem z częścią włóczni świę-



tej i ogromną sumą pieniędzy — za to, że papież zatrzymał w niewoli pretendenta do tronu sultanańskiego Dżema. Twierdzenie jednak, że „to prawdziwy wizerunek Jezusa“ jest bezpodstawne. Łączenie gemmy z osobą cesarza Tyberiusza ma swoje źródło w apokryfach. Ponieważ Pan Jezus umarł za Tyberiusza, wciągnięto jego imię w zmyślane legendy, zawarte w tzw. „Acta Pilati“, względnie w „Cura sanitatis Tiberii“, pisma pochodzącego z VIII wieku. Gemmy ryto w sztuce bizantyńskiej do końca rozwoju tej sztuki, tj. do

zajęcia Carogrodu przez krzyżowców w r. 1204, a ten szmaragd może tylko z tego czasu — z wieku XI lub XII pochodzić.

Około r. 1920 rozpowszechniano wiadomości o „autentycznych portretach Pana Jezusa i Apostołów“ znajdujących się na srebrnym kielichu, który znaleziono w r. 1910 w Antiochii. W krótkce jednak okazało się, że kielich ten jest falsyfikatem, sporządzonym w nowszych czasach.

Niektórzy pisarze z II do IV wieku, opierając się na prorocत्वach o wyniszczeniu Zbawiciela, sądzili, że był on pozbawiony piękności, gdy inni byli wręcz odmiennego zdania; dowód najlepszy, że nie wiedziano wtedy, jak rzeczywiście Zbawiciel wyglądał. W każdym razie zgodnie z dążeniami sztuki grecko-rzymskiej co do sposobu wyobrażania bohatera, zależnie od podobizn Aleksandra Wielkiego, który nie nosił zarostu (przez wielu naśladowany), już przed czasami Konstantyna, pojawił się Chrystus piękny młodzieniec, o wyrazie szlachetnym i miłym. Jeżeli ta sama młodzieńcza postać ukazuje się w towarzystwie Adama i Ewy i dalszych osób ze Starego Zakonu, a następnie w Kanie Galilejskiej i przy innych cudach, to wyrażona jest w tym wiara w Bóstwo Chrystusowe. Młodzieńczy jest Dobry Pasterz na mozaikach z VI wieku, w mauzoleum Galli Placidii w Rawennie i tamże w kościele S. Apollinare Nuovo z tegoż czasu, na szeregu wyobrażeń cudów, a nawet w XIII wieku na bizantyńskich mozaikach u św. Marka w Wenecji, gdzie młody Zbawiciel błogosławi w stojącej postawie. Co najciekawsze, włoskie odrodzenie powróci do Zbawiciela bez zarostu, jak Michał Anioł na Sądzie Ostatecznym w Sykstyńskiej Kaplicy, Rafael na obrazie zmartwychwstałego-błogosławiącego w Galerii w Brescii, a Leonardo da Vinci na rysunku w Galerii Brera w Mediolanie, będącym studium do Wieczery Pańskiej. Leonarda naśladowali jego uczniowie, tworząc postacie młodzieńczego Zbawiciela, mianowicie Luini, Beltraffio i Timoteo Viti.

Ale wróćmy do dawnych czasów. Już od III wieku, jako znak dostojnego pochodzenia, włosy Zbawiciela stają się bujniejsze, a broda dłuższa, szaty kroju greckiego, dotąd niezbyt długie i niezbyt szerokie, przybierają na rozmiarach i falistości, jak u dostojników rzymskich, i takie już pozostają do końca. Nie zaznaczano w niczym wschodniego pochodzenia. Od połowy IV wieku głowę otaczano nimbem, jednak nie zawsze i to nawet na wyobrażaniu cudów, gdzie należałoby zaznaczyć boskie pochodzenie, a krzyż na nimbie

ustalił się dopiero w VI wieku. Młodzieniec pozostał w sztuce greckiej do czasów późniejszych pod nazwą Emanuela, ale już w IV w. pojawił się typ wschodni, z brodą, jeszcze bez zaznaczenia rasy. Taki jest na mozaikach w kościele św. Pudencjany w Rzymie i w absydzie laterańskiej bazyliki w popiersiu otoczonym obłokami, i na fresku w katakombach św. Piotra i Marcelina, wszystkich z około 400 r. Starano się w nich uwydatnić dostojność, wiedzę i potęgę. Aż do XII w. na Zachodzie pozostał Chrystus-młodzieniec,



podkreślający człowieczą jego naturę, gdy tamten raczej boską. Zwłaszcza w kopułach i absydach bizantyńskich kościołów, a na tęczach rzymskich bazylik jak u św. Pawła za murami Rzymu, ukazuje się we freskach i w mozaikach tak zw. Pantokrator, czyli groźny władca świata, zjawiający się na sąd ostateczny. Okres romański zachował poważnego brodatego Chrystusa, nawet z krzyża raczej królującego niż cierpiącego, a cierpieć zaczął dopiero pod wpływem średniowiecznej mistyki franciszkańsko-dominikańskiej. Z posągów sławny jest gotycki błogosławiący w katedrze w Amiens, szlachetny, poważny i pogodny. Już od XIV w. włoska sztuka starała się, w przeciwieństwie do bizantyńskiej, więcej nadawać ludz-

kiego wyrazu. Czasami ukazywał się Chrystus bez zarostu, jak na sławnym krzyżu królowej Jadwigi w katedrze na Wawelu, którego układ postaci i sztuczne włosy, wskazują na pochodzenie hiszpańsko-neapolitańskie. Ponieważ światło pada z góry, a głowa jest nachylona, więc z dołu nie widać głęboko-bolesnego wyrazu. Bez zastrzeżeń można stwierdzić, że najwspanialszym Ukrzyżowanym z okresu gotyku północnego jest znajdujący się w prawej nawie bocznej w Mariackim kościele w Krakowie, arcydzieło Wita Stwosza, gdzie mistrz wykazał niesłychaną wprawę w kuciu nawet kruchego pińczowskiego piaskowca tak, że przepaska na biodrach powiewa lekko, jak gdyby nie była kamienna. W niezrównany sposób wyrażona jest boleść męki w obliczu i w martwym napięciu mięśni. Nie ustępuje mu Ukrzyżowany w tęczy tegoż kościoła, wyrzeźbiony w drzewie przez Stwosza na zamówienie mieszczyki krakowskiej Doroty Szewcowej w r. 1473, ale znaczna odległość nie pozwala odpowiednio oglądać, a tylko niedawno, kiedy w czasie odnawiania matejkowskiej polichromii ustawiono rusztowanie, można było ocenić tam cały artyzm stwoszowskiego geniuszu.

Najwięksi artyści włoskiego odrodzenia, jak Michał Anioł, Sodomą, Perugino, Correggio, Tintoretto itd. wysilali się, by oddać głębię boleści w obliczu Zbawiciela na scenach z Męki Pańskiej, a Andrea Mantegna na obrazie w Galleria Brera, przedstawił nawet martwe jego zwłoki, w najtrudniejszym położeniu, bo od strony stóp, z głową w głębi, oddalając w ten sposób świetnie bezwładność martwoty.

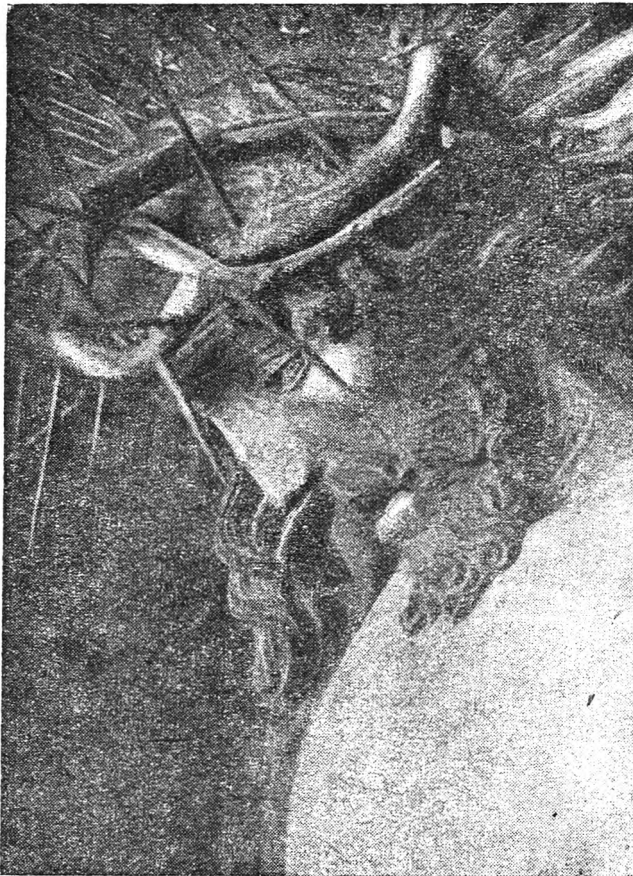
Wielki Tizian wślwił się arcydziełem Grosz Czyszowy, w którym przeciwstawił świetlaną, spokojną postać Chrystusa, którego szlachetność przebija też w ruchu wytwornej dłoni, podstępnej, chytrej postaci faryzeusza, ukazującego pieniądź zachłanną ręką.

Z poza Włochów wymienić należy Ukrzyżowanego Velazqueza w madryckiej Gallerii Prado i rzeźbę Thorvaldsena »Przyjdźcie do mnie wszyscy«, jedną w Mariackim kościele w Kopenhadze, a drugą w katedrze na Wawelu, gdzie ten duński rzeźbiarz dorównał arcydziełom klasycznej sztuki.

W rytownictwie wślwił się Albrecht Dürer, wykonując dwa cykle, Wielkiej i Małej Pasji, pełne wyrazistości i siły, znamienne dla okresu kończącego się gotyku północnego, a zaczynającego odrodzenia. Ciekawe to jest w drzeworycie Oblicza Chrystusa, z głębokim oddaniem boleści, że w oczach odbiły się przegródki okienne,



jak bywa w wypukłych lśniących przedmiotach, przy zamkniętych oknach, Widocznie więc Dürer narysował własne oblicze odbite w zwierciadle, dodając mu koronę cierniową i nadając wyraz najgłębszej boleści.



Ze symbolicznych wyobrażeń Zbawiciela w pierwszych wiekach występuje postać Orfeusza, owego śpiewaka z Tracji, który śpiewem i grą na lutni uspokajał najdziksze zwierzęta, podobnie jak Chrystus łaską swą ujarzmił najtwardsze serca. Najczęstszy był jednak Dobry Pasterz, wedle Ewangelii św. Jana (10, 1), Mateusza (18, 12) i Łukasza (15, 3—7), niosący zgubioną owieczkę na ramio-

nach, albo strzegący owiec. Z kilkunastu znanych posążków najstarszy i najpiękniejszy z początku III w. znajduje się w Muzeum na Lateranie, a z mozaik najokazalszą w grobowym kościółku Galli Placidii w Rawennie z V w., pasterz pasący owce pośród skał, przybrany w okazałe szaty, z krzyżem w ręce zamiast laski pasterskiej. Na obydwóch zabytkach jest on klasycznie pięknym młodzieńcem.

Kraków

Ks. TADEUSZ KRUSZYŃSKI

## ŚW. TOMASZ O LITURGII MSZY ŚW.

Według Komentarza do IV Księgi Sentencji Piotra Lombarda

(Dokończenie)

### III. Ceremonie Mszy świętej

W „*expositio textus*“ dystynkcji XII poświęca św. Tomasz m. in. obszerny wywód rozprawadzeniu słów Lombarda, że „w sakramencie dzieje się przypomnienie tego, co (już) raz się stało“. Podejmując tę myśl, pisze św. Tomasz, że kapłan przedstawia (*repraesentat*) Mękę Chrystusa nie tylko słowami lecz i czynnościami.

Wyliczając kolejno rodzaje poszczególnych czynności, wpierv i najobszerniej omawia znaki krzyża.

#### 1. Znaki krzyża

Znak krzyża jest przypomnieniem błogosławieństwa Bożego i dlatego przystępując do referowania słów św. Tomasza omawiających znaki krzyża we Mszy św., warto tutaj wpierv zacytować jego słowa zawarte nieco dalej w objaśnieniu dystynkcji XIII, że „błogosławieństwo Hostii nie jest w pierwszym rzędzie aktem kapłana, lecz samego Boga“. Kontekst łączy tę myśl z samym aktem konsekracji. Lecz znaki krzyża czynione przez kapłana poza konsekracją są również żywym obrazem i przypomnieniem tego aktu Bożego, stąd ich szczególnie silna wymowa i głęboka symbolika.

1. Po raz piervszy na początku kanonu czyni kapłan trzy znaki krzyża przy słowach: „...*haec dona, haec munera, haec sancta sacrificia illibata...*“ dla zaznaczenia trzykrotnego oddania Chrystusa na krzyż: mianowicie przez Boga, przez Judasza i przez Żydów.

2. Trzy znaki czynione nad darami ofiarnymi przy słowach „*benedictam, adscriptam, ratam...*“ oznaczają kapłanów, uczonych