

Jakub Sobczak

ORCID 0000-0001-7884-1297

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Motyw dziecka w prawosławnej ikonografii Chrystusa i Bogurodzicy – historia i podstawy teologiczne (wybrane przykłady dzieł)

Słowa kluczowe: ikonografia, sztuka prawosławna

Nieopisywalne Słowo Ojca stało się opisywalne,
wcielając się przez Ciebie Matko Boża;
I odnawiając wizerunek splamiony w swojej pierwotnej godności,
tchnął weń Boże Piękno.
I wyznając wiarę w zbawienie, wyrażamy (dokł. wyobrażamy)
to działaniem i słowem¹.

Zacytowany wyżej kontakion święta Tryumfu Ortodoksji, którego autorstwo możemy przypisywać św. Teofanowi Naznaczonemu², w kilku zaledwie wersach wyraża głębię tajemnicy Wcielenia Syna Bożego, którą Kościół Prawosławny zwykle zamykać również w formie plastycznej, jaką jest ikona. Ikona staje się materializacją doktryny chrześcijańskiej. Istota wiary w Chrystusa wcielonego i zmartwychwstałego znajduje swój wyraz w formie sztuki. Ikona środkami plastycznymi wyraża tę samą prawdę o Wcieleniu, co Ewangelia poprzez słowo. Potwierdzenie tej tezy dostrzegł Paweł Ewdokimow w jednym z postanowień soboru z 860 r.: „To, co Ewangelia głosi przez słowo, to ikona zwiastuje nam i uobecnia przez barwy”³. Mając na uwadze starotestamentalne zakazy tworzenia wizerunków⁴ w przestrzeni

¹ L. Uspienski, *Teologia ikony*, tłum. M. Żurowska, Poznań, 1993, s. 119.

² Św. Teofan Naznaczony (778–845), biskup Nicei, mnich w ławrze św. Saby, obrońca kultu ikon w sporach ikonoklastycznych, prześladowany i zsyłany przez cesarzy. W czasie tortur świętemu i jego bratu – św. Teodorowi Studycie wypalono na czole napis „naczynia zabobonnego zbłądzenia”. Wspomnienie liturgiczne św. Teofana przypada 11 X.

³ P. Ewdokimov, *Sztuka ikony, teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 1999, s. 156.

⁴ Zob. Wj 20,4–5.

kultowej, wydawać by się mogło, że ikona stanowi pewien niezrozumiały fenomen, dowód swego rodzaju niespójności. Dopiero poprzez pryzmat Wcielenia obecność świętych wizerunków w cerkwiach nie tylko staje się „usprawiedliwiona”, ale stanowi naturalną konsekwencję Aktu, w którym to niewidzialny i niedostępny Bóg staje się widzialny. Dzieli nawet z rodzajem ludzkim jedną naturę, którą uświęca i przemienia. Widać zatem doskonale, że powodem zaistnienia ikony jest Dziecię – wcielony Logos.

Pierwszymi przykładami sztuki chrześcijańskiej są malowidła powstałe w rzymskich katakumbach⁵. Miejsca te oprócz funkcji grzebalnych pełniły funkcję przestrzeni liturgicznej. Na grobach pierwszych męczenników sprawowano Łamanie Chleba, czego ślad możemy zaobserwować w relikwiach świętych męczenników zaszywanych w antimensiony, na których sprawowana jest liturgia. Ściany korytarzy oraz cubiculów katakumb były obowiązkowo pokryte malowidłami, których tematyka prócz motywów symbolicznych i alegorycznych sięgała do scen zaczerpniętych ze Starego i Nowego Testamentu. Jednym z najbardziej charakterystycznych dla chrześcijaństwa i spopularyzowanych motywów ikonograficznych jest wizerunek Bogurodzicy trzymającej na kolanach Zbawiciela w wieku niemowlęcym. Według najnowszych odkryć, za najstarsze znane dzieło tego typu uznaje się malowidło z katakumb Priscylli w Rzymie datowane na koniec II lub początek III wieku. Ukazuje ono Maryję w pozie siedzącej, trzymającą na kolanach małego Chrystusa. Wtulony w matkę Zbawiciel odwraca głowę w stronę widza. Stylistycznie wizerunek jest przykładem sztuki rzymskiej, będącej kontynuacją malarstwa hellenistycznego, którego bezpośrednim spadkobiercą jest ikona bizantyjska. Nad Niewiastą znajduje się gwiazda znana nam z Ewangelii według św. Mateusza. W lewym fragmencie przedstawienia umieszczono postać wskazującą dłońmi gwiazdę i Bogurodzicę. Prawdopodobnie jest to prorok Balaam, który w Księdze Liczb przepowiada „gwiazdę wschodzącą z Jakuba” (Lb 24,17), przypominając ziemski rodowód Mesjasza oraz na Jego panowanie nad nowym Izraelem – Kościołem.

Postać w tunice bywa utożsamiana z prorokiem Izajaszem w związku z treścią jego księgi dotyczącej nadejścia czasów mesjańskich⁶. Również motyw kwitnącego drzewa umieszczony nad głowami postaci zdaje się nawiązywać do korzenia Jessego z jedenastego rozdziału księgi. Widoczny jest doskonale związek między formą plastyczną dzieła, a tekstami Pisma Świętego. Wcielone Słowo intencjonalnie przedstawione zostało jako bezbronne niemowlę będące urzeczywistnieniem

⁵ F. Stopniak, *Powstanie sztuki chrześcijańskiej*, „Studia Theologica Varsaviensia” 12, 1974, nr 2, s. 10–11.

⁶ B. Witos, *Freski o tematyce maryjnej z katakumb św. Priscylli jako zapis wczesnochrześcijańskiej pobożności*, „Polonia Sacra” 18, 2014, nr 4 (37), 2014, s. 92.

zapowiedzi proroków Starego Przymierza. Figura wyczekiwanego dziecięcia pojawiająca się na kartach ich ksiąg ma charakter ściśle mesjański. By zrozumieć, jak wielkie nadzieje pokładano w przepowiadanych narodzinach zbawczego dziecięcia, ponownie należy sięgnąć po proroctwo Izajasza:

Albowiem Dziecię nam się narodziło,
Syn został nam dany,
na Jego barkach spoczęła władza.
Nazwano Go imieniem:
Przedziwny Doradca, Bóg Mocny
Odwieczny Ojciec, Księżę Pokoju (Iz 9,5)⁷.

Na wielu malowidłach katakumbowych Chrystus przedstawiany jest jako nauczyciel, uzdrowiciel, cudotwórca – bądź w postaci alegorycznej jako dobry pasterz. Wszystkie te rozwiązania opierają się na wizerunku charyzmatycznego młodego mężczyzny, nierzadko odzianego w togę filozofa lub retora. Ukazanie zatem Mesjasza pod postacią nagiego niemowlęcia odstaje od pozostałych typów ikonograficznych, jednak wyraża spełnienie nadziei mesjańskich formułowanych przez autorów ksiąg Starego Testamentu. Nieco późniejsze przedstawienia przed obliczem Bogurodzicy z Chrystusem umieszczają trzech Magów w czapkach frygijskich niosących dary nowo narodzonemu Królowi (Mt 2,1–12). Najwcześniejszy, znany wizerunek tego typu znajduje się w katakumbach Pryscylli w Rzymie i datowany jest na połowę III wieku. Motyw ów chętnie wykorzystywano nie tylko przy zdobieniu sklepień cubiculów, lecz ryto na epitafiach, czy rzeźbiono na sarkofagach. Scenie pokłonu nierzadko towarzyszy wspomniany już prorok Balaam usytuowany za tronem Bogurodzicy. Kościół nieprzerwanie interpretował historię mędrców jako wyraz powszechnego panowania Mesjasza, uniwersalności wspólnoty zbawionych, która wykracza poza naród wybrany. Św. Justyn Męczennik w swoim *Dialogu z Żydem Tryfonem* przytacza słowa z Księgi Izajasza (8,4): „[...] Zanimby dziecko umiało mówić ojczę i matko, weźmie moc Damaszku i łupy Samarii w obliczu króla asyryjskiego”⁸. Podobny wydźwięk posiadają również inne pisma profetyczne Starego Testamentu, np. Ps 72 (71), wersety 10–11:

Królowi Tarszisz i wysp
przyniosą dary,
królowie Szeby i Saby
złożą daninę.

⁷ Wszystkie cytaty podaję za *Biblią Tysiąclecia*, Poznań–Warszawa 1995.

⁸ Św. Justyn, *Dialog (77, 2)*, [w:] *Apologia, Dialog z Żydem Tryfonem*, wstęp, tłum. z grec., oprac. A. Lisecki, Poznań 1926, s. 240.

I oddadzą mu pokłon wszyscy królowie,
wszystkie narody będą mu służyły.

Złożenie nowo narodzonemu Chrystusowi hołdu przez przedstawicieli ludów pogańskich postrzegane jest jako początek nawrócenia wszystkich narodów, odrzucenia błędnych wierzeń i bałwochwalczych praktyk. Historia ta, chętnie przedstawiana na ścianach katakumb, wyrażała przekonanie pierwszych chrześcijan o prawdziwości ich wiary oraz jej uniwersalności. Dzięki narodzinom Bożego Pomazańca zbawienie objęło cały świat, jednocząc wszystkich w Chrystusie (por. Gal 3,28).

Jak można zauważyć, już od pierwszych wieków chrześcijaństwa, przedstawiając Chrystusa jako niemowlę/dziecko, nie tylko przywoływano historię Jego narodzin, lecz przede wszystkim wyrażano prawdę o jego Mesjańskim posłaniu, Boskiej naturze. Pojawienie się Boga wcielonego w postaci dziecięcia stanowi punkt przełomowy w historii zbawienia, od tej pory rozumianego jako powołanie całej ludzkości.

Identyczny wydzźwięk jest znany z przedstawień w typie ikonograficznym Emmanuel (dosł. „Bóg z nami”, por. Iz 7,14). Ikony tego rodzaju ukazują Chrystusa w wieku dziecięcym lub młodzieńczym w ujęciu popiersiowym. Podstawę teologiczną tych wizerunków stanowią wyżej przytaczane prorocтва Starego Testamentu. Na ich wypełnienie w osobie Chrystusa wskazuje sprawiedliwemu Józefowi Anioł w słowach:

[...] „Józefie, synu Dawida, nie bój się wziąć do siebie Maryi, twej Małżonki; albowiem z Ducha Świętego jest to, co się w Niej poczęło. Porodzi Syna, któremu nadasz imię Jezus, On bowiem zbawi swój lud od jego grzechów”. A stało się to wszystko, aby się wypełniło słowo Pańskie powiedziane przez Proroka: „Oto Dziewica pocznie i porodzi Syna, któremu nadadzą imię Emmanuel”, to znaczy: „Bóg z nami” (Mt 1,20–23).

Wizerunki tego rodzaju zaczęły powstawać jako odpowiedź na herezję nestorianizmu, która odrzucała wiarę w boską naturę Chrystusa. Nestorianie uważali, że Syn Boży, Logos zamieszkał w ciele Chrystusa (niczym w świątyni) dopiero w momencie chrztu w rzece Jordan, a więc około trzydziestego roku życia. Jednym z najwcześniejszych przykładów formowania się tego typu ikonograficznego w formie niezależnej jest mozaika z bazyliki San Vitale w Rawennie (VI w.), na której możemy dostrzec tronującego na globie Chrystusa w wieku młodzieńczym, pozbawionego brody; a jest to okres, gdy ugruntowała się w sztuce podobizna Chrystusa z brodą i długimi włosami, przy odrzuceniu wcześniejszych wzorców przedstawiających Go jako mężczyznę ogolonego według rzymskiej mody. Obraz Emmanuela

podkreśla zjednoczenie się w Chrystusie dwóch natur: Boskiej i ludzkiej, wskazując Zwiastowanie Bogurodzicy jako moment Wcielenia Boga-Słowa. Wyraża wiarę w prawdziwe Bóstwo Chrystusa także jako dziecięcia oraz w Jego panowanie nad Niebem i ziemią. Ikona odrzuca naukę doketystów dowodzących, iż Wcielenie nie było aktem rzeczywistym, a cielesna powłoka Chrystusa była jedynie złudzeniem, jakim posłużył się Bóg. *Emmanuel* przypomina, że Zbawiciel żył i wzrastał jako człowiek, przyjmując na siebie w pełni ludzką naturę, celem jej uświęcenia. Późniejsze wizerunki charakterystyczne dla średniowiecznego ruskiego malarstwa zdają się wyraźniej przedstawiać te prawdy, nadając obliczu Chrystusa cechy osoby dorosłej. Zabiegi te wypracowane przez tradycję ikonopisarską mają na celu podkreślenie duchowej dojrzałości dziecięcia. Wskazują na pozaczasową naturę Logosu zamkniętą w cielesności. Wysokie i wysklepione czoło symbolizować ma Przedwieczną Mądrość. Również wyraz twarzy portretowanego dziecka nie przystaje do Jego wieku – jest bardzo poważny. W sztuce ruskiej *Emmanuel* pojawia się najczęściej w ujęciu popiersiowym (choć zdarzają się przykłady całopostaciowej pozy tronującej), co skłania odbiorcę do koncentracji uwagi na obliczu Chrystusa. Jednym z piękniejszych przykładów jest dwunastowieczna ikona z Włodzimierza (Galeria Tretiakowska). Znajdują się na niej, po obu stronach Chrystusa, oblicza archaniołów Michała i Gabriela zwrócone w kierunku Zbawcy. Tak zwane *anielskie deesis* można uznać za ukazanie zwierzchności wcielonego Boga nad Siłami Niebieskimi (por. Łk 2,13–14).

Przy omawianiu ikonografii Chrystusa w wieku dziecięcym nie można pominąć zagadnień związanych ze sposobem przedstawienia sceny Narodzenia Chrystusa. Boże Narodzenie to jedno z dwunastu tzw. Wielkich Świąt obchodzonych przez Kościół Prawosławny, które w kalendarzu liturgicznym wykrystalizowało się w IV w. Wcześniejsza praktyka zakładała świętowanie tajemnicy narodzin Zbawiciela z Dziewicy wspólnie z Chrztem Pańskim. Zwyczaj ten utrzymał się w Kościele Ormiańskim. Jednak na każde święto z liczby dwunastu należy zawsze patrzeć przez pryzmat Święta Świąt – Paschy. W misterium Nowej Paschy zamyka się cała esencja chrześcijaństwa. Nie powinno więc dziwić, iż jej obchody znane są od czasów apostołskich, a celebracja Paschy – warunkiem istnienia Kościoła. Prawosławni, sprawując coniedzielną Eucharystię, wierzą, że każda boska liturgia jest uobecnieniem tryumfu Chrystusa nad śmiercią. Dopiero w obliczu Zmartwychwstania Chrystusa historia zawarta we wszystkich cerkiewnych uroczystościach staje się zbawczym działaniem Boga, procesem odnowienia natury człowieka i jego ostatecznego uświęcenia – zjednoczenia z Absolutem. Świadectwo temu daje św. Paweł w dobitnych słowach: „A jeśli Chrystus nie zmartwychwstał, daremne jest nasze nauczanie, próżna jest także wasza wiara” (1 Kor 15,14). Dwanaście wielkich

święt zmierza do celebracji Paschy oraz w naturalny sposób z niej wynika. Nie inaczej jest z Bożym Narodzeniem, czemu wyraz daje ikonografia. Na prawosławnych wizerunkach sceny narodzin Chrystusa postać Zbawiciela zdaje się przypominać raczej osobę zmarłą złożoną do grobu, niż dopiero co powite niemowlę. Dziecię jest szczelnie owinięte pieluszkami podobnymi do płóciennych opasek i całunów, w które żydowskim zwyczajem owijano ciało przed złożeniem do grobu (por. Łk 2,12). W istocie jest to odzwierciedlenie starożytnych praktyk, towarzyszących narodzinom dziecka, które znajdują swoje potwierdzenie również na kartach Starego Testamentu. Opis pielęgnacji noworodka znany jest z Księgi Ezechiela: „A twoje urodzenie: w dniu twego przyjścia na świat nie ucięto ci pępownicy, nie obmyto cię w wodzie, aby cię oczyścić; nie natarto cię solą i w pieluszki cię nie owinięto” (Ez 16,4). Chrystus na ikonie spoczywa wewnątrz kamiennego żłobu (por. Łk 2,7), który swym wyglądem przywołuje na myśl sarkofag. W odróżnieniu od późniejszej sztuki zachodniej, gdzie betlejemską stajnię przedstawia się w formie drewnianej szopy, cała scena rozgrywa się we wnętrzu skalnej pieczary. Jest to analogia do grobowca wykutego w skale, podobnego do tego, którego udzielił ukrzyżowanemu Chrystusowi Józef z Arymatei. Wnętrze groty spowija ciemność oddana zwykle przy użyciu czarnej barwy – koloru niezwykle rzadko występującego na ikonach, tradycyjnie oznaczającego (prawie zawsze) śmierć, np. na ikonie *Zstąpienia do Otchłani*. Na tle „ziewającej ciemnością plamy” umieszczona jest jedynie rozświetlona postać maleńkiego Zbawiciela spowitego w śnieżnobiałe pieluszki. Typowe techniki malarskie wykorzystywane zwykle przy tworzeniu ikon, tj. tempera jajowa, zakładają nakładanie na podłoże barw od najciemniejszych do najjaśniejszych. Czysta biel, najbardziej odbijająca światło, jest zatem umieszczana na malowidle jako ostatnia. Sam proces tworzenia ikony symbolizować ma przejście z mroków śmierci do światła Paschy. Białe partie i bliki oznaczają ożywczą Bożą Obecność – przebóstwienie świata przemienionego Zmartwychwstaniem. W formie plastycznej zamknięto zapowiedź zbawczej męki i śmierci dziecięcia. Biel opasek wskazuje również na Jego Zmartwychwstanie. Przypomina o tkaninach znalezionych w pustym grobie przez niewiasty chcące dokonać namaszczenia. Sposób zobrazowania Noworodka nie różni się praktycznie od ujęcia Chrystusa w scenie złożenia do grobu. Uderzające podobieństwo możemy też znaleźć w postaci Łazarza w momencie dokonania cudu wskrzeszenia. Scena ta malowana była już w katakumbach w II w. (np. katakumby przy Via Latina w Rzymie) i zawsze wyrażała nadzieję powszechnego zmartwychwstania (interpretację tego wydarzenia ewangelicznego Kościół opisuje w troparionie Soboty Łazarza i Niedzieli Palmowej). Najstarsze znane wizerunki nowo narodzonego Chrystusa również pochodzą z rzymskich katakumb. Na reliefie z rzeźbionego tzw. sarkofagu Stylichona z IV w. owinięte w pieluszki/

całuny dziecię leży w żłobie przypominającym katafalk. W ten sposób twórca wyraził nierozdzielność i powiązanie pomiędzy tajemnicą Wcielenia Bogocześnika a Jego całym dziełem Odkupienia, znajdującym swą kulminację w misterium Śmierci i Zmartwychwstania Zbawiciela. Tajemnicę tę uobecnianą każdorazowo w Eucharystii być może symbolizują wyrzeźbione na sarkofagu ptaki dziobiące kiście winogron, które oznaczać mogą wiernych posilających się Ciałem i Krwią Chrystusa. Oprócz nich scenie towarzyszą znane z ikonografii wół i osioł. Ich obecność argumentowana jest odniesieniem do proroctwa Izajasza (por. Iz 1,3). Hołd oddany przez owe zwierzęta Zbawicielowi został także opisany w apokryficznej Ewangelii Pseudo-Mateusza⁹. Niektórzy z Ojców Kościoła kazali upatrywać w nich symbole Odkupienia zarówno Żydów reprezentowanych przez koszernego woła – zwierzę ofiarne, jak i nawróconych pogan symbolizowanych przez niekoszernego osła. W takim przypadku podobne wizerunki niosą ze sobą warstwę znaczeniową skoncentrowaną wokół powszechności Zbawienia – podobnie jak w scenie pokłonu trzech mędrców.

Dziecko zawinięte w pieluszki pojawia się w ikonografii również w kontekście pewnego kodu symbolicznego, obrazując zbawione dusze oczekujące zmartwychwstania. Znaczenie to staje się zrozumiałe w kontekście chrześcijańskiego podejścia do śmierci jako „narodzin dla Nieba”. Podobnie jak dziecko opuszczające łono matki, które stanowiło dla niego cały wszechświat, tak człowiek po śmierci staje przed zupełnie nową rzeczywistością życia wiecznego. Ból śmierci zatem jest bólem rodzenia. Myśl tę wyrażali już chrześcijanie pierwszych wieków, określając datę zejścia zmarłego wyrytą na grobowcu jako *dies natalis* – dzień narodzin. Chyba najbardziej znanym przykładem obrazowania duszy ludzkiej jako niemowlęcia w powijkach jest ikona *Zaśnięcia Bogurodzicy*. Jest to kolejna ikona z cyklu dwunastu Wielkich Świąt. Pomimo maryjnego charakteru święta centralne miejsce na ikonie zajmuje Zbawiciel stojący nad marami, na których spoczywa ciało Bogurodzicy znajdujące się w dolnej części kompozycji. W swoich ramionach trzyma zawinięte w białe pieluszki małe dziecko – przezrystą duszę Maryi. Na ikonach przedstawiających Straszny Sąd dusze sprawiedliwych, znajdujące się w Ręce Boga również ukazywane są jako niemowlęta w powijkach. Miniaturowe postaci ludzkie zawinięte w pieluszki spoczywają także na łonie patriarchy Abrahama, Izaaka

⁹ „Trzeciego zaś dnia po narodzeniu Pana Maryja wyszła z jaskini i udała się do stajni. Tam złożyła Dzieciątka w żłobie, a wół i osioł przyklękając oddali Mu pokłon. I wypełniło się to, co zostało powiedziane przez proroka Izajasza: *Poznał wół Pana swego i osioł żłób Pana swego*. Zwierzęta otoczyły Dzieciątka i wielbiły Je nieustannie. Wtedy wypełniły się słowa proroka Habakuka: *Objawisz się w środku zwierząt*. I pozostali tu Józef i Maryja wraz z Dzieciątkiem przez trzy dni”, *Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie Apokryficzne*, cz. 1, red. M. Starowieyski, Kraków 2003, s. 310.

i Jakuba. Mają one reprezentować dusze sprawiedliwych żyjących w czasach Starego Testamentu, których zbawiła wiara w nadchodzącego Mesjasza.

Wracając jednak do problematyki przedstawiania w sztuce Zbawiciela jako dziecka, należałoby poruszyć motyw ikonograficzny charakterystyczny wyłącznie dla malarstwa wschodniego. Mowa o tzw. Baranku Bożym, określeniu Chrystusa pojawiającym się m.in. w pierwszym rozdziale Ewangelii według św. Jana, gdzie Jan Chrzciel, wskazując tłumowi na Chrystusa idącego nad brzeg Jordanu, wygłasza słowa: „Oto Baranek Boży, który gładzi grzechy świata” (J 1,29). Odnoszą się one do Zbawiciela jako do „nowej Paschy”, doskonałej ofiary Nowego Przymierza¹⁰.

W sztuce pierwszych wieków rzeczywiście pojawia się symboliczne zobrazowanie tego cytatu przy pomocy białego jagnięcia (w późniejszych okresach na Zachodzie w towarzystwie sztandaru lub/i kielicha eucharystycznego, zapieczętowanej księgi¹¹). Jeden z najstarszych przykładów takiego dzieła to mozaika znajdująca się w prezbiterium bazyliki San Vitale z 547 roku w Rawennie. Mimo antycznego pochodzenia wizerunek Chrystusa jako nominalnego baranka nie funkcjonuje w Kościele Prawosławnym. Przedstawienia Chrystusa w Prawosławiu z natury są antropomorficzne. Unika się zastępczych symboli, wyrażając wiarę w realne Wcielenie Boga-Słowa. Zachodniego sposobu ukazywania Baranka Bożego zakazuje nawet Sobór in Trullo (692/692 r.). Na Wschodzie jednakże nie ma żadnych obiekcji wobec używania terminu „Baranek Boży” na określenie Chrystusa. Częstka chleba eucharystycznego przeznaczona do konsekracji nosi właśnie nazwę „Baranek” (cs. Агнецъ, Agniec) Warto również przytoczyć słowa kapłana w czasie Proskomidii w momencie przygotowywania Agńca: „Jak Owca był na rzeź prowadzony. I jak Baranek bez skazy, niemy wobec tego, który go strzyże, tak On nie otwiera ust swoich¹²”; „Ofiarowany jest Baranek Boży, który bierze grzech świata, za życie świata i zbawienie¹³”. Podkreślają one znaczenie Eucharystii jako Bezkrwawej Ofiary. Analogiczne podejście można zaobserwować w Kościele zachodnim, gdzie słowa „Ecce Agnus Dei [...]” padają przed Komunią wiernych. Ikonografia prawosławna wypracowała jednak inny sposób na wyobrażenie tajemnicy Ofiary Chrystusa, umieszczając Jego leżącą postać w kielichu eucharystycznym. Zbawiciel w tym typie ikonograficznym występuje jako dziecko. Kielich/diskos staje się betlejemskim żłobem, do którego wstępuje wcielony Bóg. Wskazują na to słowa wypowiedane przez kapłana w czasie proskomidii przy okadzaniu asteriska, który w czasie liturgii spoczywa na diskosie nad Agńcem na wzór gwiazdy nad grotą. W odróżnieniu

¹⁰ Por. Wj 12, 1–11; Iz 53, 7.

¹¹ Ap 5, 1–13.

¹² Por. Iz 53, 7

¹³ Tłum. ks. Henryk Paprocki, por. < <http://www.liturgia.cerkiew.pl/>>.



Gračanica, Cerkiew pw. Zaśnięcia NMP, fragment fresku *Sąd Ostateczny*, XIV w.

od sceny Narodzin, Chrystus leżący w złotym naczyniu pozbawiony jest odzienia. Potwierdzać ma to wiarę Kościoła, że dary eucharystyczne są prawdziwym Ciałem i prawdziwą Krwią Zbawiciela. Nagość, będąca udziałem każdego człowieka przychodzącego na świat, jest symbolem przebóstwionej natury człowieka, przywołując na myśl postaci prarodziców w Raju. Tworzy również analogię do odartego z szat Chrystusa na ikonach Ukrzyżowania. Ofiara Krzyża uobecnia się każdorazowo

w czasie liturgii. Sylwetka dziecka ma przypominać o nierozzerwalnym związku między Misterium Wcielenia a Misterium Eucharystycznym, będącym możliwością spotkania wcielonego Boga. Warto w tym momencie przypomnieć sobie symbole eucharystyczne towarzyszące Dziecięciu na tzw. sarkofagu Stylichona. Ikona Chrystusa – Baranka znajduje się zwykle nad królewskimi wrotami, przez które wynoszona jest Komunia wiernym. Kielich z Niemowlęciem pojawia się także w dłoni św. Jana Chrzciciela wskazującego na wnętrze naczynia. W Kościele zachodnim – w dłoniach proroka umieszczone jest jagniątko.

Oczywiście, nie są to jedyne realizacje motywu dziecka w prawosławnej ikonografii. Łączy je zazwyczaj ładunek znaczeniowy, związany z przynależną dzieciom niewinnością, powołaniem do nowego, niepoznanego Życia. Przypominają wierzącym o konieczności upodobnienia swojej duszy do dziecięcia, by owo powołanie wypełniać (Mk 10, 13–16). W kontekście prawosławnej chrystologii przedstawienie Zbawiciela jako dziecka zawsze wyraża wiarę w prawdziwe Wcielenie Logosu, w przyjęcie przez Boga ludzkiej natury, aby ją przebóstwić i zbawić.

SUMMARY

Jakub Sobczak

The Theme of a Child in Orthodox Iconography – History and Theological Networks (with Use of Examples of Selected Works)

Keywords: Iconography, Orthodox Art

The theme of a child in Christian art appears from the very beginning of its existence. Usually, it carries a meanings related to the innocence, that belongs to children, a vocation to a new, unknown Life. Works of art remind believers of the need to conform their souls to a child's ones in order to fulfill this vocation (Mark 10: 13–16). In the context of the Orthodox Christology depiction of the Savior as a child always expresses faith in the true Incarnation of the Logos. Faith in God's adoption of entire human nature for its divinization and salvation. With the help of art, the Orthodox Church presents the Mysteries in which Almighty God becomes a helpless child while maintaining his divine nature. Church, using artistic medias, indicates a tight connection between Incarnation of Christ and His redeeming Resurrection presented also in Eucharist.