

Agnieszka Gronek  
Jagiellonian University  
a.gronek@uj.edu.pl  
ORCID: 0000-0002-4066-2864

Data nadesłania tekstu do redakcji: 03.03.2021  
Data przyjęcia tekstu do druku: 02.04.2021

## Paralela Emmanuel–lew i jej znaczenie w programie malarskim serbskich ikonostasów

**ABSTRACT:** Gronek Agnieszka, *Paralela Emmanuel–lew i jej znaczenie w programie malarskim serbskich ikonostasów* (The Emmanuel-Lion Parallel and its Importance in the Painting Scheme of Serbian Iconostases). "Poznańskie Studia Sławistyczne" 20. Poznań 2021. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University, pp. .... . ISSN 2084-3011.

One of the unique features in the schemes of painting of modern Serbian iconostasis is the icon of *The Unsleeping Eye*, illustrating the intellectual parallel of Emanuel–lion. The ideological source for this image is biblical texts and their interpretations by Origen, Cyril, patriarch of Alexandria, Theodore of Cirrhus, Epiphanius, bishop of Salamis, and the explanation of role of the lion in Physiologos, Greek bestiary from 2<sup>nd</sup>–4<sup>th</sup> century. This icon is located in the very center of the screen, most often directly above the royal gates. This article attempts to read the sense of this presentation. Iconographic, iconological, comparative studies, and analysis of the content of biblical texts and inscriptions on icons led to the belief that the image of *The Unsleeping Eye* in this place of iconostasis primarily performs apotropaic functions. The Christian church is divided into two parts, sanctuary and nave, which means symbolic division into a visible and invisible world, earthly and heavenly, bodily and spiritual. The iconostasis is the border between these two spheres, and royal doors connect them. The passage is guarded by image *The Unsleeping Eye*. Although in the 18<sup>th</sup> century there were radical formal changes in Serbian Orthodox painting, and traditional patterns were replaced by new Western origins, their eschatological and apotropaic senses were remained.

**KEYWORDS:** *The Unsleeping Eye*; lion symbolism; Orthodox painting; Serbian art; 18<sup>th</sup> century

Jedną z wyjątkowych cech programów malarskich nowożytnych serbskich ikonostasów jest obecność w nich przedstawienia *Czuwającej Emmanuela*. Jest ono umieszczone w samym centrum przegrody, najczęściej bezpośrednio nad wrotami królewskimi. Kontekst związany z lokalizacją motywu niewątpliwie ewokuje ściśle określone treści religijne. Celem

niniejszego artykułu jest odpowiedź na pytanie dotyczące znaczenia tego przedstawienia. W jego osiągnięciu pomogą analizy: ikonograficzna, ikonologiczna i porównawcza oraz treści tekstów religijnych i inskrypcji.

Późnośredniowieczny typ ikonograficzny *Czuwający Emmanuel* (gr. *Αναπεσών*, *Anapeson*, rus. *Недреманное око*) jest znany i dobrze omówiony w literaturze naukowej (Кондаков, 2001, 65–68; Wessel, 1966, szp. 1011–1012; Pallas, 1965; Petterson-Ševčenko, 1991, 439; Todić, 1994; Ciobanu, 2012; Różycka-Bryzek, 1986, 355–359; Różycka-Bryzek, 2006, 53–58; Sulikowska, 2003; Gronek, 2015). Jego główny motyw stanowi postać młodzieńczego Jezusa, który spoczywa na ziemi z otwartymi oczami. Jest to scena ahistoryczna, symboliczna, a jej treść oparta jest na częstej w tekstach biblijnych paraleli Emmanuel–Iew (Rdz 49, 9–10; Ps. 121 (120) 2–4; Lb 24, 9, Ap. 5,5) rozpoznanej i zinterpretowanej między innymi przez Orygenes, Cyryla Aleksandryjskiego, Teodora z Cyru czy Epifaniusza z Salaminy (PG, 1862, 12, szp. 145; 69, szp. 353–354; 80, szp. 217; 43, szp. 517; Todić, 1994, 142). Według tych świętych teologów i ojców Kościoła młodzieńczy Jezus (Emmanuel) to lwie – młody Juda z Księgi Rodzaju, a treści teologiczne wpisane w słowa wskazanych fragmentów perykop skupiają się wokół idei rezurekcyjnych i opiekuńczych. Te same myśli znajdują się we wczesnochrześcijańskim *Fizjologu*, anonimowym greckim utworze zawierającym opisy zwierząt, roślin i kamieni, mającym ogromny wpływ na popularne wierzenia i przedstawienia w sztuce. Autor już rozpoczynając opis lwa, przywołał cytat z Księgi Rodzaju (49, 9): „Szczęnie lwie, z pierwocin, synu mój” (cyt. za: Kobielus, 2005, 17)<sup>1</sup>, choć słowa te były kierowane do syna Jakuba, Judy, to w tradycji egzegetycznej dotyczą Syna Bożego (por. Karczewski, 2011). Anonimowy autor charakterystykę lwa skupił wokół jego trzech głównych przymiotów. Pierwszy to umiejętność zacierania śladów i ukrywania się przed prześladowcami. Odnosił to do niepoznawalności Boga, a zwłaszcza do tajemnicy wcielenia Syna Bożego. Jako drugi przymiot opisał narodziny martwych lwiatek, które po trzech dniach ojciec tchnieniem pobudza do życia<sup>2</sup>. Te okoliczności wprost kojarzą się chrześcijanom ze śmiercią i zmartwychwstaniem

<sup>1</sup> Tłumaczenia na języki nowożytne z Wulgaty nie oddają dokładnie sensu tego wersetu zapisanego w Saptuagincie i jej słowiańskich tłumaczeniach.

<sup>2</sup> „Druga właściwość lwa. Lwica wydaje na świat martwe i ślepe szczęnie, i przez trzy dni leży obok, mając utkwione w nim oczy; po upływie tego czasu przychodzi lw – samiec,

Zbawiciela. Trzecia cecha właściwa lwu, to umiejętność snu z otwartymi oczami<sup>3</sup>, którą egzegeci zestawili ze słowami psalmu 121 (120): „Oto nie zdrzemnie się, ani zaśnie Ten, który czuwa nad Izraelem”; mówią one o wiecznym czuwaniu Boga i Jego nieustannej opiece. O wyjątkowości lwa i jego przymiotów byli przekonani już starożytni, co znalazło odzwierciedlenie zarówno w sposobie ukazywania bogów pod postacią tego zwierzęcia lub jego hybryd, jak też w wyróżnianiu ich atrybutami zawierającymi lwie motywy (Lurker, 1989, 111). W średniowieczu były one niemal wszechobecne w sztuce i heraldyce, zawsze oznaczając siłę: dobrą i złą (Pastoureau, 2006).

Niepoznawalność, siła i wszechwiedza Boga oraz idee rezurekcyjne i apotropaiczne – to główne znaczenia przedstawienia *Czuwającego Emmanuela* wynikające z paraleli Emmanuel–lew, jednak nie jedyne. Aby w pełni odczytać treści przenoszone przez pojedynczy motyw lub obraz, zawsze należy rozszerzyć odbiór i analizę o wszystkie konteksty, w których został on umieszczony. Innymi słowy – to samo przedstawienie w innym miejscu lub w sąsiedztwie innych wyobrażeń może zmieniać treści lub inaczej je hierarchizować. Rzadko też omawiany temat jest ograniczony tylko od postaci spoczywającego Emmanuela. Takie przykłady znajdują się w monasterze Protaton na Górze Athos (Кондаков, 2001, il. 26–27; Pallas, 1965, il. 29; B. Todić, 1994, il. 1) i w cerkwi w Berende w Bułgarii (Бакалова, 1976, s. 36, il. 19; Tschilingirov, 1978, 63; Todić, s. 136, il. 6). Częściej natomiast temat rozbudowywany jest o kolejne motywy. Zwykle koło Emmanuela ukazana jest Maria, jeden bądź dwóch archaniołów z narzędziami męki, a w tle – rajski krajobraz. Obecność Matki Bożej kieruje uwagę na ludzką naturę Jezusa, przywołuje dogmat o inkarnacji, przypomina o Jego męce i śmierci. Treści pasyjne unaocznione są przez wspomniane narzędzia w rękach anioła. Częste w tych scenach tło krajobrazowe, z drzewami, trawą i kwiatami, stanowi obraz raj, ujawniając treści soteriologiczne i eschatologiczne. Dla uwydatnienia paraleli Emmanuel–lew niekiedy obok Jezusa spoczywa również to zwierzę, jak dla przykładu

---

dmucha na potomka, a ten natychmiast wraca do życia i jednocześnie uzyskuje zdolność widzenia” (cf. Kobielus, 2005, 17).

<sup>3</sup> „Kiedy zaś lew śpi, jego oczy czuwają, a w ten sposób potrafi na siedem stadiów wyczuć myśliwych. Ucieka wtedy przed myśliwym i nie może zostać przez niego pojmany” (cf. Kobielus, 2005, 17).

w głównych cerkwiach monasterów Polovragi, Govora (il. 1) czy Horezu (Iancovescu, Popa, 2009, s. 221, il. 134).

Obraz *Czuwającego Emmanuela* był umieszczany w różnych miejscach cerkwi, co również zmieniało jego ideową wymowę. Na wschodniej ścianie sanktuarium w monasterskiej cerkwi w Mołdawicy (Ștefnescu, 1928, il. 2) oraz nad żertwiennikiem w cerkwi monasterskiej w Posadzie Rybotyckiej (il. 2) (Gronek, 2015, il. 38) wskazuje przede wszystkim na jego sens eucharystyczny. W kaplicy Świętokrzyskiej w krakowskiej katedrze, spełniającej funkcję kaplicy grobowej pary królewskiej, Kazimierza Jagiellończyka i jego żony Elżbiety Rakuszanki (Różycka-Bryzek, 2006, 53–58), przywołuje idee eschatologiczne i odnosi się do dusz oczekujących na zbawienie (Contas, 2001) (il. 3). Jednak najczęściej *Czuwający Emmanuel* znajduje się przy wejściach, jak w cerkwi Św. Nicetasa koło Skopje, w atoskich Protatonie, Watopedi, Chilandarze, w macedońskich Lesnowie i Serres, w bułgarskich Berende i Nesebyrze (il. 4) czy w serbskiej cerkwi w węgierskim Ráckeve. Te wszystkie przykłady wskazują, że



Il. 1. *Czuwający Emmanuel*, cerkiew Wniebowzięcia NMP w monasterze Govora, (fot. Piotr Krawiec, 2010)



Il. 2. *Czuwający Emmanuel*, cerkiew św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej  
(fot. Piotr Krawiec 2013)

omawiany obraz, występujący najpierw w malarstwie ściennym, następnie ikonowym, spełniał przede wszystkim funkcje apotropaiczne, a najważniejsze jego znaczenie odnoszono nie do treści liturgicznych, a do symbolu lwa, jako stróża i opiekuna. Czy zatem ikona *Czuwającego Emmanuela* nad wrotami carskimi w nowożytnych ikonostasach serbskich pełniła przede wszystkim rolę apotropeionu?

Pojawiła się ona w serbskich ikonostasach najprawdopodobniej w wieku XVI, o czym może świadczyć przykład w cerkwi Zwiastowania Bogurodzicy monasteru Krušedol, najważniejszego we Fruškiej Gorze (Медаковић, 2008, 52; Кулић, Тимотијевић, 2009, 30). Tu temat zbudowany jest tradycyjnie: z postaci młodzieńczego Jezusa spoczywającego na owalnym postaniu, Matki Boskiej i dwóch archaniołów z narzędziami



Il. 3. Czuwający *Emmanuel*, kaplica Świętokrzyska, katedra, Kraków  
(fot. Piotr Krawiec 2005)



Il. 4. Czuwający *Emmanuel*, cerkiew św. Sefana, Nesebyr (fot. Piotr Krawiec 2014)

męki. W górze, na złotym tle – ponad pasem czarnym, imitującym ziemię – zapisane zostały monogramy świętych postaci oraz biblijny cytat: **ВЪЗЛЕГЪ ПОСПЯ ЯКО ЛЪВЪ И КТО ВЪЗБОУДИТЬ И** (Rdz 49, 9; Lb 24, 9: „Położył się jak lew i kto go zbudzi”<sup>4</sup>). Stałe motywy przenoszą wszystkie omówione wyżej treści, natomiast różnica w ich hierarchizacji może wynikać z usytuowania Emmanuela, w samym centrum ikonostasu, w miejscu dobrze widocznym dla wiernych, nad wrotami królewskimi.

Od czasów Maksyma Wyznawcy, który w dwuczęściowej świątyni widział obraz kosmosu podzielonego na świat widzialny i niewidzialny, ziemski i niebiański (PG, 1862, 91, rozdz. 2–4, k. 667–672), bariera, która stała na granicy sanktuarium i nawy, także zyskała symboliczne znaczenie. Rozbudowana w drugim tysiącleciu w ścianę z ikon zasłaniała przed wiernymi świat transcendentny, a jednocześnie była jedyną drogą do jego poznania (o ikonostasie jako zasłonie cf. Constatas, 2006, 163–183). Programy malarskie ikonostasów przekazywały najważniejsze dla wiernych treści chrystologiczne, soteriologiczne, eucharystyczne, a przede wszystkim eschatologiczne (Gronek, 2014). To tu przecież do głównych przedstawień należało *Deesis*, czyli modlitwa najważniejszych świętych Cerkwi niebiańskiej za zbawienie wiernych na Sądzie Ostatecznym. Przekroczenie granicy między dwoma światami będzie możliwe dopiero po korzystnym wyroku wydanym przez najwyższego Sędziego, który równocześnie strzeże wejścia do raju w obrazie *Czuwającego Emmanuela*.

Kompozycja wykorzystana w monasterze Krušedol była popularna w malarstwie serbskim i spotykana nawet w wieku XVIII, zwłaszcza w pracach Stanoje Popovića, przedstawiciela tzw. stylu zografskiego (Palkovljević-Bugarski, Kulić, Crkvenjakov, Stošić, Kulić 2015). Był to nurt w malarstwie ikonowym, ukształtowany po wielkiej migracji Serbów w 1690 r., a trwający przez pierwszą połowę wieku XVIII. Malarze intencjonalnie nawiązywali do wzorów średniowiecznych, używali jednak innych, bardziej graficznych, dekoracyjnych i dosłownych środków formalnych. Omawiany temat na ikonach Popovića znajdujących

---

<sup>4</sup>W Biblii Ostrogijskiej wersety te brzmią niemal identycznie, w Biblii Tysiąclecia i Wujka różnią się znacznie.

się w Muzeum Sremu w Sremskiej Mitrowicy (Тодић, 2010, s. 123–124, 139, il. 10) i w galerii Maticy Srpskiej w Nowym Sadzie (Кулић, 2013, 65) (il. 5) nie wnosi nowych treści, a wprowadzone różnice ograniczają się do zmiany scenografii i niektórych przedmiotów: Jezus spoczywa na łożu, we wnętrzu mieszkalnym, Maria w dłoni trzyma wachlarz w kształcie chorągiewki. Poza archaniołami wprowadzony jest również motyw cherubina. Mimo zmiany otoczenia, jest tu nadal ukazany raj, ale jako pałac królewski. Tę dekoracyjność i rodzajowość należy uznać za cechę znaną dla stylu zografskiego. Nieco więcej oryginalnych treści wnosi natomiast przedstawienie w cerkwi monasteru Paprača w północno-wschodniej części Bośni i Hercegowiny, do których Stanoje Popović dodał królów starotestamentowych ze zwojami w dłoniach (Ракић, 1998,



Il. 5. Stanoje Popović, *Czuwający Emanuel*, galeria Maticy Srpskiej w Nowym Sadzie (fot. Agnieszka Gronek 2018)



il. 67–70). Dawid przypomina werset psalmu 132: **ВЪСКРСНИ ГДИ Е ПОКОЙ ТВОЙ ТЫ И КВЪОТЪ** (Ps 132 [131], 8: „Wyrusz o Panie na miejsce Twego odpoczywania, Ty i Twoja arka”), na zwoju Salomona zapisano: **ГОЗДА ЦЪРКЕЕЪ ПРОРОКОВАНИЕ СЯЛОМОНИ**, co nawiązuje do wersetu z Księgi Przysłów (Prz 9,1: „Mądrość zbudowała sobie dom”). Oba napisy wskazują na sanktuarium jako na miejsce przebywania Boga, w którym Ten znalazł odpoczynek.

W galerii Maticy Srpskiej w Nowym Sadzie, która może pochwalić się bogatym zbiorem prac w stylu zografskim, znajdują się jeszcze inne ikony *Czuwającego Emmanuela* pochodzące znanad głównych wrót ikonostasów. Dwie z nich: Nikoli Jankovića (?) z cerkwi w miejscowości Stari Slankamen z 1726 r. (Тодић, 2010, s. 138, il. 8) (il. 6) i nieznanego malarza



Il. 6. Nikola Janković (?) *Czuwający Emmanuel* z miejscowości Stari Slankamen, galeria Maticy Srpskiej w Nowym Sadzie (fot. Agnieszka Gronek 2018)

z cerkwi Zwiastowania w Krnješevcach<sup>5</sup> (Кулић, 2013, 58; Crkvenjakov i in., 2015, 116) (il. 7), ukazują nie tylko Emmanuela i Jego Matkę, ale również sześcioskrzydłego ognistego anioła z włóczniami w dłoni. Napis na ikonie z Krnješevci, **ΩΚΟ ΣΠΙΤΓ̅ ΧΕΡΥΦΙΜΙ ΝΕΠΡΕΣΤΑΝΟ ΖΡΥΤ**, („Oko śpi cherubiny nieustannie patrzą”) każe widzieć tu drugiego z najwyższej triady anielskiej. Warto przypomnieć, że zgodnie ze słowami Księgi Rodzaju, Bóg po wypędzeniu z raju człowieka u jego bram ustawił straż z cherubinów uzbrojonych w miecze (Rdz 3, 24). Tu zapewne ukazano jednego z nich.



Il. 7. *Czuwający Emmanuel*, z cerkwi Zwiastowania w miejscowości Krnješevci, galeria Maticy Srpskiej w Nowym Sadzie (fot. Agnieszka Gronek 2018)

Należy zauważyć, że Jezus spoczywa na łożu z zamkniętymi oczami, co oznacza Jego sen, a nie czuwanie. Wydaje się, że motyw ten dominuje w XVIII-wiecznym serbskim malarstwie ikonowym, które odchodzi tym samym od tradycji przedstawieniowej i pierwotnych treści. Emmanuel śpi, a za Niego bądź też w Jego imieniu straż przed wejściem do królestwa Bożego trzyma cherubin. Intelktualne subtelności odwołujące się

<sup>5</sup>Nr inw. BMS/U 4009.

do analogii Chrystus–lew, i wynikające z niej znaczenia zaniknęły, a tak zmienione obrazy przenosiły głównie treści apotropaiczne.

W Serbii w XVIII wieku obok malarstwa odwołującego się do bardziej tradycyjnych rozwiązań formalnych i ikonograficznych istniał drugi nurt, czerpiący inspiracje artystyczne z baroku. Został on zaszczerpiony tu przez dwóch malarzy kijowskich, Jowa Wasyliewicza i Wasyla Romanowicza, pracujących w Karłowicach (dziś Sremski Karlovci) na dworze metropolity Serbii Arseniusza IV Šakabenty (Медаковћ, 1980, 26). Ich uczniowie, wychowani na nowych wzorcach estetycznych i ikonograficznych zmienili całkowicie obraz malarstwa cerkiewnego Banatu, Sremu i Baczki, a więc dzisiejszej Wojwodiny. Nie zerwali jednak całkowicie z tradycją serbską, czego dowodzi zwyczaj umieszczania tematu *Czuwającego Emmanuela* nad głównymi wrotami ikonostasu. Jest to jednak zupełnie inny typ ikonograficzny, wywodzący się z zachodnich tematów *vanitas*, a zwłaszcza *Nascendo morimur* (Meindardus), który w 2. połowie wieku XVIII na terenie dzisiejszej Serbii dotarł zapewne z Itali lub Europy północnej. Ten nowy wariant *Czuwającego Emmanuela* znajduje się w dorobku malarstwu między innymi Teodora Kračuna, Dimitrije Bačevića, Mojsije Subotića, Jakova Orfelina. Nie zrywa on całkowicie ze wschodnią tradycją ikonograficzną, gdyż w odróżnieniu od zachodnich pierwowzorów, na których kilkuletni Jezus półnagi śpi na krzyżu otoczony narzędziami męki, tu zawsze jest On ubrany w tradycyjny chiton i himation. Jedynie na ikonach Jakova Orfelina śpiącego Jezusa skąpo przykrywa luźno narzucone perizonium. Dla przykładu w ikonostasach cerkwi w miejscowości Ratkovo i monasterze Bezdin (Костић, 2007, s. 339, il. 80; *Српска црквена уметност у Румунји. Истраживања и конзервација*, 2017, s. 95, 102) (il. 8), ukazany został młodzieńczy nagi Jezus, w półsiedzącej pozycji na białej tkaninie, wsparty lekko na lewym łokciu. Przed nim, na pierwszym planie leży na trawie mały krzyż, tło zaś stanowi kulisa z drzew i rozciągająca się na lewo perspektywa z jeziorem i wzniesieniami. Kompozycja ta podpatrzona została u Jacopa Amigoniego, którego pracę rozpowszechnili w miedziorycie Giovanni Wagner<sup>6</sup> i Giovannii Volpato (il. 9)<sup>7</sup>, a która

<sup>6</sup> <http://www.pierotrinca.it/en/2766/Il-riposo-di-Ges%C3%B9-Bambino---Wagner---Amigoni>. 2.03.2021

<sup>7</sup> <https://antikvaria.ru/product/volpato-spyashchiy-angel/>. 2.03.2021.



Il. 8. Jakov Orfelin, *Czuwający Emmanuel*, z monasteru Bezdin, za: *Српска црквена уметност у Румунји. Истраживања и конзервација*, орг. Т. П. Бугарски, Нови Сад 2017, s. 102, nr kat. 64

zapewne była trawestacją znanego obrazu Bartolomea Murilla ze zbiorów Graves Gallery w Sheffield<sup>8</sup>. Śpiący Jezus bardziej przypomina tu zmysłowego Kupidyna niż bizantyński pierwowzór, mający przywoływać na myśl wszystkowiedzącego stróża-lwa. O tym, że jest to nadal Emmanuel, który nieustannie czuwa nad wiernymi oraz pilnuje wrót do raju, przypomina inskrypcja na ikonach: **ЯЗЪ СПЛЮ Я ГРДЦЕ МОЕ ВДИТЪ** (PnP 5, 2: „Ja śpię, lecz serce me czuwa”). Ten cytat z *Pieśni nad Pieśniami* znajduje się jeszcze na ikonach Kračuna w cerkwi św. Kosmy i Damiana w miejscowości Neštin (Живановић, Лесек, Микић, 1972, s. 33, il. 11) i św. Archanioła Michała z Suska (Живановић, Лесек, Микић, 1972, s. 145, il. 20). Na ikonach Ваћевића w cerkwi św. Mikołaja w Zemunie (Костић 1997, tabl. XIII, il. 116), oraz Subotića z miejscowości Veliki Bastaji, obecnie w Muzeum Serbskiej Cerkwi Prawosławnej w Sremskich Karlovcach (Ерцеган, Шпановић, 2015, 126), został zapisany werset z Księgi Rodzaju (Rdz 49, 9; Lb 24, 9), tekstowe źródło paraleli Emmanuel–lew. Na ikonie Subotića treść tę dodatkowo podkreśla motyw spoczywającego lwa umieszczonego obok śpiącego Jezusa (il. 10).

<sup>8</sup><https://antikvaria.ru/product/volpato-spyashchiy-angel/>. 2.03.2021.



Il. 9. Giovanni Volpato wg Jacopa Amigoniego, *Ego dormio et cor meum vigilat*, za: <https://antikvaria.ru/product/volpato-spyashchiy-angel/>. 2.03.2021

Przytoczone tutaj przykłady barokowego malarstwa wskazują, że choć nowy typ ikonograficzny *Czuwającego Emmanuela* daleko odszedł od późnośredniowiecznego bizantyńskiego oryginału, to treści apotropaiczne



Il. 10. Mojsije Subotić, *Czuwający Emmanuel*, z miejscowości Veliki Bastaji, Muzeum Serbskiej Cerkwi Prawosławnej w Sremskich Karlovciach (fot. Piotr Krawiec 2018)

i eschatologiczne wynikające z paraleli Emanuel–lew zostały zachowane. Wrota ikonostasu prowadzą do przestrzeni symbolizującej świat transcendentny i życie wieczne. Przejścia tego strzeże, niczym lew, sam Bóg. Ta sama, niemal archetypiczna postawa, wykorzystująca przymioty króla zwierząt, kazała starożytnym Egipcjanom ustawiać sfinksy, hybrydy lwa, przed grobowcami faraonów. Wizerunki lwów znajdowały się na wczesnochrześcijańskich (Skrzyniarz, 1999; choć tu inna interpretacja motywu lwa) i średniowiecznych sarkofagach. Te zwierzęta podtrzymują katafalk z postacią antypapieża Jana XXIII we florenckim nagrobku dłuta Donatella i Michelozza. Antaby w kształcie głów lwów wypełniają cokoly na ścianie kaplicy grobowej Boimów we Lwowie. Na grzbietach ośmiu lwów spoczywa sarkofag Zygmunta III Wazy w katedrze krakowskiej. Dwa lwy strzegą przejścia do tamtego świata na nagrobku papieża Klemensa XIII Antonia Canovy, co potem przeniósł do swojego projektu Antoni Schimser w pomniku Franza von Hauera na lwowskim Łyczakowie. Te dowolnie wybrane przykłady z różnych tradycji

i czasów pokazują uniwersalność i długowieczność opisywanego symbolu. W każdym przypadku dwie motywy pełniły na pierwszym miejscu funkcję apotropeionu, strzegącego przejścia na drugą stronę. Taką rolę odgrywało także wyobrażenie *Czuwającego Emmanuela* w serbskich ikonostasach. Na siłę i skuteczność tego obrazu składała się, co oczywiste, wszechmoc Boga, ale zezemplifikowana w przymiotach lwa. Syn Boga, szczenię lwa, przewyciężył śmierć, by umożliwić człowiekowi przejście do raju.

### Literatura

- Palkovljevic-Bugarski T., Kulić B., Crkvenjakov D. K., Stošić L., Kulić R. (2015). *Zografii : icone serbe fra tradizione e modernità : paralleli / Serbian icons between tradition and modernity : parallels*. Novi Sad: Galerija Maticе Srpska.
- Ciobanu, C. I. (2012). *L'icónographie orthodoxe du sommeil de l'Enfant-Jésus, endormi comme un lion et ses variantes roumaines*. „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art” Série Beaux-Arts, XLIX, s. 17–82.
- Constas, N. (2001). „*To Sleep. Perchance to Dream*”. *The Middle State of Souls in Patristic and Byzantine Literature*. „Dumbarton Oaks Papers” 55, s. 91–124, <https://doi.org/10.2307/1291814>.
- Constas, N. P. (2006). *Symeon of Thessalonike and the Theology of the Icon Screen*. W: *Thresholds of the Sacred. Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives of Religions Screens, East and West*. Ed. S. E. J. Gerstel. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, s. 163–183.
- Kobielus, S. (przekł. i opr.) (2005). *Fizjologii Aviarium. Średniowieczne traktaty o symbolice zwierząt*. Kraków: Tyniec.
- Gronek, A. (2014). *Eschatological elements in the schemes of paintings of high iconostases*. „Series Byzantina” 12, s. 11–21.
- Gronek, A. (2015). *Opuszczone dziedzictwo. O malowidłach w cerkwi św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej*, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- <http://collections.museums-sheffield.org.uk/view/objects/asitem/People/@537/0?t:state:flow=cd3b9f0d-8b47-45ae-ae02-0b0874857f5a>. 2.03.2021.
- <http://www.pierotrinicia.it/en/2766/Il-riposo-di-Ges%C3%B9-Bambino---Wagner---Amigoni.html>. 2.03.2021.
- <https://antikvaria.ru/product/volpato-spyashchiy-angel/>. 2.03.2021.
- Karczewski, M. (2011). *Baranek – Lew z pokolenia Judy. Chrystocentryczna reinterpretacja Rdz 49,9 w Ap 5,5*, „Biblica et Patristica Thoruniensia” 4, s. 151–163, <https://doi.org/10.12775/BPTh.2011.007>.
- Lurker, M. (1989). *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań: Pallottinum.
- Meinardus, O. F. A. *The Macedonian «Αναπαισων» as Model for the Flemish “Nascendo Morimur”*. <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/makedonika/article/viewFile/6192/5927>. 30.10.2018.

- Pallas, D. I. (1965). *Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – das Bold*. Miscellanea Byzantina Monacensia, t. 2. München: Institut für Byzantinistik und neugriechische Philologie der Universität.
- Pastoureau, M. (2006). *Średniowieczna gra symboli*. Przekł. H. Ogalsion-Tygielska. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Petterson-Ševčenko N., (1991). *Christ Anapeson*, W: *The Oxford Dictionary of Byzantium*. Ed. A. P. Kazhdan, t. 1. New York.
- PG (1862). *Patrologia graeca*, t. 12, 43, 69, 80, 91. Paris: J. P. Migne.
- Popa, C., Iancovescu, I. (2009). *Mănăstirea Hurezi*. Editura Simetria.
- Rózycka-Bryzek, A. (1986). *Program ikonograficzny malowideł w cerkwi w Posadzie Rybotyckiej*. W: *Symbolae Historiae Artium. Studia z historii sztuki Lechowi Kalinowskiemu dedykowane*. Red. J. Gadomski. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 355–359.
- Rózycka-Bryzek, A. (2006). *Obraz Czuwającego Emmanuela w malowidłach Kaplicy Świątokrzyskiej na Wawelu*. „Modus. Prace z historii sztuki” 7, s. 53–58.
- Skrzyniarz, S. (1999). *Diabolus tamquam leo rugiens: z badań nad znaczeniem motywu lwa na sarkofagach chrześcijańskich epoki przedkonstantyńskiej*, „Modus. Prace z historii sztuki” 1, s. 7–29.
- Ștefănescu, D. (1928). *La peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*. Paris: P. Geuthner.
- Sulikowska, A. (2003). „*Życie śpi, a piekło drży z trwogi*”. *Czuwające oko Chrystusa jako wyobrażenie męki i chwały Zbawiciela w ikonografii staroobrzędowców*. W: *Chrystus Wybawiający. Teologia świętych obrazów*. Red. A. A. Napiórkowski. Kraków: Wydawnictwo M, s. 185–202.
- Todić, B. (1994). *Anapeson. Ikonographie et signification du thème*. „Byzantion” 64, s. 134–165.
- Tschilingirov, A. (1978). *Die Kunst des christlichen Mittelalters in Bulgarien 4. bis 18. Jahrhundert*. Berlin: Union Verlag Berlin.
- Wessel, K. (1966). *Christusbild*. W: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, t. 1. Stuttgart: Anton Hiersemann, szp. 1011–1012.
- Бакалова, Е. (1976). *Стенописите на църквата при село Беренде*. София: Български художник.
- Палковљевић Бугарски, Т. (ur.) (2017). *Српска црквена уметност у Румунији. Истраживање и конзервација*. Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Живановић, Л., Лесек, М., Микић, О., Николајевић, М. (1972). *Дело Теодора Крачуна*. Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Кондаков, Н. П. (2001). *Лицевой иконописный подлинник, т. 1: Иконография Господа Бога нашего Иисуса Христа*. [Reprint wydania Санкт Петербург 1905]. Москва: Паломник.
- Костић, М. (ur.) (1997). *Димитрије Бачевић (?-после 1770)*, Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Костић, М. (2007). *Јаков Орфелин и његово доба*. Нови Сад: Галерија Матице српске.



- Кулић, Б. (2013). *Уметност XVIII века у колекцији Галерије Матице српске*. Београд–Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Кулић, Б., Тимотијевић, М. (ur.) (2009). *Тронови цркве манастира Крушедола*. Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Медаковић, Д. (1980). *Српска уметност у XVIII веку*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Медаковић, Д. (2008). *Крушедол*. Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Ракић, С. (1998). *Иконе Босне и Херцеговине (16–19. вијек)*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе [Rakić, S. (1998). *Icons of Bosnia-Herzegovina (16<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> Century)*. Belgrade].
- Тодић, Б. (2010). *Радови о српској уметности и уметницима XVIII века по архивским и другим подацима*. Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Шпановић, М., Ерцеган, С. (2015). *Саборни храм и Ризница музеја Српске православне цркве у Сремским Карловцима*. Сремски Карловци: Епархија сремска.
- [Bakalova, E (1976). *Stenopisite na c"rkvata pri selo Berende*, Sofiâ: Balgarski hudozhnik.
- Palkovljević Bugarski, T. (ur.) (2017). *Srpska crkvena umetnost u Rumuniji: istraživanja i konzervacija*, Novi Sad: Galerija Matice srpske.
- Živanović, L., Lesek, M., Mikić, O., Nikolajević, M. (1972), *Delo Teodora Kračuna*. Novi Sad: Galerija Matice srpske.
- Kondakov, N. P. (2001). *Litsevoy ikonopisnyy podlinnik, Ikonografiya Gospoda Boga nashego Iisusa Khrista*. (Reprint wydania z Sankt Peterburg 1905). Moskva: Palomnik.
- Kostić, M. (ur.) (1997). *Dimitrije Bačević (?-posle 1770)*. Novi Sad: Galerija Matice srpske.
- Kostić, M. (2007). *Jakov Orfelin i njegovo doba*. Novi Sad: Galerija Matice srpske.
- Kulić, B. (2013). *Umetnost XVIII veka u kolekciji Galerije Matice srpske*. Beograd–Novi Sad: Galerija Matice srpske.
- Kulić, B., Timotijević, M. (ur.) (2009). *Tronovi crkve manastira Krušedola*. Novi Sad: Galerija Matice srpske.
- Medaković, D. (1980). *Srpska umetnost u XVIII veku*. Beograd: Srpska književna zadruka.
- Medaković, D. (2008). *Krušedol*. Novi Sad: Galerija Matice srpske.
- Rakić, S. (1998). *Ikone Bosne i Hercegovine (16–19. vijek)*. Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture. (Rakić, S. [1998]. *Icons of Bosnia-Herzegovina [16<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> Century]*. Belgrade: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture).
- Todić, B. (2010). *Radovi o srpskoj umetnosti i umetnicima XVIII veka po arhivskim i drugim podacima*. Novi Sad: Galerija Matice srpske.
- Španović, M., Ercegan, S. (2015). *Saborni hram i Riznica muzeja Srpske pravoslavne crkve u Sremskim Karlovcima*. Sremски Karlovci: Eparhija sremсka].