

IMAGO PIETATIS:
«ADUNĂ PE ROBII SĂI CU MARE PREDICARE LA POTIR».
REPREZENTAREA MINIATURALĂ HRISTOS VIȚA-DE-VIE DIN
SLUJEBNICUL MITROPOLITULUI ȘTEFAN AL UNGROVLAHIEI
(1652) ȘI SEMNIFICAȚIILE SALE EUHARISTICE

JAN NICOLAE

Interesul pentru lămurirea diferitelor aspecte din evoluția iconografiei românești a condus la regăsirea unor personalități de marcă ce au dedicat ani buni cercetării în acest domeniu, precum I.D. Ștefănescu și George Popescu-Vâlcea. Pe acesta din urmă, care s-a ocupat în special de miniatura românească, l-am descoperit cu prilejul cercetărilor pe care le-am întreprins legate de motivul iconografic *Hristos-vița de vie*. Interesul meu pentru această temă a pornit de la constatarea simplă că această reprezentare a devenit, în secolele XVIII-XIX, cea mai populară imagine euharistică românească, din Țara Românească (în primul rând) și din Transilvania. Reconstituirea modului în care acest motiv iconografic a apărut, s-a dezvoltat și s-a transferat din spațiul bisericesc în cel domestic, adică din frescele, gravurile și antimisele bisericilor oltenesti din Vâlcea și Gorj în icoanele pe sticlă din bisericuțele și casele românilor ardeleni, rămâne o temă încă necercetată până la capăt. Dacă ea a apărut în Țara Românească ca o temă iconografică legată de altar, accesibilă vizual doar clericilor, în liturghiere, pe antimise sau în intimitatea proscomidiarelor, prin pictura de pe sticlă ea s-a „democratizat”, devenind una dintre cele mai iubite și mai populare teme iconografice din Transilvania.

Unul dintre primii teologi care au dedicat, în anii 1997-1999, un amplu proiect de cercetare acestei pasionante probleme, se pare că a fost părintele Ionuț Gânscă de la Cluj, care nu a publicat însă decât un text de sinteză¹. Din păcate, mapa cu fotografiile și dosarul cu texte liturgice au rămas până în prezent nefruitate într-o lucrare demnă de amploarea investigației. Fără să cunosc

¹ Ionuț Gânscă, „Iconografia Sfintei Euharistii: Iisus vița-de-vie”, în *Epifania*, Alba Iulia, martie-aprilie 1999, p. 9. Acest eseu a fost preluat și pe blogul lui Vasile Călin Drăgan, accesibil pe link-ul <http://calindragan.wordpress.com>, într-un text scurt postat în 16. 05. 2009, intitulat *O icoană rară în camera lui Emil Cioran din Paris*: „Revăzusem de ceva timp *Apocalipsa după Cioran* (fragmente), documentar realizat de Gabriel Liiceanu și Sorin Ilieșiu, și la un moment dat (la min. 1.59-2.01 în video-ul de pe youtube) îmi sare în ochi pe peretele din încăperea în care Cioran locuia o icoană stranie a Mântuitorului. Nu reușesc pe moment să deslușesc tema, dar, spre bucuria mea, o regăsesc și o recunosc întâmplător, pe un site al Arhiepiscopiei Albei cu icoane vechi pe sticlă din sec. 19. Icoana se numește *Iisus cu vița-de-vie*. Domnul Iisus Hristos așezat (pe masă, pe mormânt?), din coasta sângerândă îi crește o vița-de-vie care se încolățește după crucea răstignirii, e plină de rod, iar apoi pare că ultimul strugure este stors cu propriile Sale Mâini, într-un potir”.

acest proiect, în anii 2006-2009, am demarat un proiect propriu de cercetare în legătură cu discursul euharistic la români, având în vedere deopotrivă dimensiunea omiletică, iconografică și teologică a acestuia. M-am întâlnit, așadar, inevitabil, cu tema iconografică *Hristos vița-de-vie*, căreia i-am dedicat un studiu, publicat în anul 2007 la Craiova, într-un volum dedicat teologului german Karl Christian Felmy, și reluat în anul 2008, într-o versiune puțin diortosită, la Alba Iulia, într-un *Festschrift* dedicat monseniorului Albert Rauch². Numai după publicarea primei versiuni a studiului meu am dat de textul părintelui Ionuț Gânscă și de mențiunea sa: „Cea mai veche reprezentare a „Mântuitorului Hristos și rodul viței-de-vie” se află în Slujebnicul Mitropolitului Ștefan al Ungrovlahiei (1648-1688)”³. Nota 3 din articolul pomenit nu menționa nimic despre imaginea invocată ca fiind cea mai veche și, prin aceasta, considerată prototip sau model al celor ulterioare. Nota 7 din același articol pomeneste însă fără o trimitere bibliografică precisă la studiul „Contribuții la iconografia Sfintei Euharistii” al lui G. Popescu Vâlcea⁴, pe care l-am identificat ulterior într-un număr al revistei *Biserica Ortodoxă Română* din anul 1943. Este vorba despre cel mai important studiu românesc dedicat acestei teme în secolul XX. Numai în această revistă bisericească se poate vedea reproducerea alb-negru a celei mai vechi reprezentări a temei iconografice *Hristos vița-de-vie*, cea din *Slujebnicul* mitropolitului Ștefan al Ungrovlahiei. Ciudat cum această miniatură deosebită nu a mai fost apoi preluată și reprodușă nici în ediția din 1974 a *Slujebnicului*⁵, nici în consistenta antologie *Miniatura românească*⁶ din 1981, chiar dacă autorul ambelor cărți a fost același G. Popescu-Vâlcea. Explicația parțială a acestei omisiuni se regăsește în introducerea studiului publicat în anul 1943: autorul menționează că într-un alt studiu publicat în același an despre *Slujebnicul* mitropolitului Ștefan, în prezentarea dedicată motivelor iconografice și decorative, a pomenit în treacăt despre o miniatură

² J(e)an Nicolae, „Hristos-vița de vie/Hristos în teasc: o iconă alegorică a Legământului euharistic în iconografia populară din Transilvania și în cea europeană”, în Picu Ocoleanu, Radu Preda (ed.), *Viață liturgică și etos comunitar*, Craiova, Editura Mitropoliei Olteniei, 2007, p. 177-206; Jan Nicolae, „Iconografia Euharistiei: Hristos-vița de vie/Hristos în teasc (Christus in der Kelter) – Interferențe Orient-Occident în iconografia românească”, în Emil Jurcan, Jan Nicolae (ed.), *Wer ist die Kirche?/ Cine este Biserica? Omagiu monseniorului dr. Albert Rauch*, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2008, p. 532-561.

³ Gânscă, *Iconografia*, n. 3.

⁴ G. Popescu-Vâlcea, „Contribuții la iconografia simbolului Sfintei Euharistii”, în *BOR*, anul LXI (1943), nr. 1-3, p. 86-107.

⁵ G. Popescu-Vâlcea (ed.), *Slujebnicul mitropolitului Ștefan al Ungrovlahiei (1640-1688)*, București, Editura Meridiane, 1974, 112 p.

⁶ G. Popescu-Vâlcea, *Miniatura românească*, București, Editura Meridiane, 1981, 138 p.

înfățișându-l pe „Mântuitorul Hristos și rodul viței de vie”⁷ pe care a lăsat-o intenționat nelămurită, dorind să-i dedice acest studiu special. Așadar, G. Popescu-Vâlcea a înțeles importanța majoră a acestei miniaturi, căci dintre toate miniaturile acestui liturghier arhieresc numai acesteia i-a dedicat un studiu aparte. Rămâne, totuși, curios cum de autorul primelor și celor mai importante studii dedicate acestui liturghier manuscris din secolul al XVII-lea nu a reluat imaginea în cărțile sale menționate, ci a lăsat-o în taină, în paginile unei reviste bisericești, menționând studiul său doar într-o notă din cadrul ediției din 1974⁸, fără să precizeze nimic în text despre importanța acestei miniaturi legate de primele semne ale unei revigorări euharistice în spațiul creștinismului românesc. Într-un studiu recent dedicat ilustrațiilor liturghierului manuscris de care ne ocupăm, dintr-un volum pregătit pentru editarea acestuia, Ileana Stănculescu descrie minimal miniatura euharistică dar, după câte se pare, în afara unei lecturi a studiului lui G. Popescu-Vâlcea din 1943, ceea ce face ca importanța acestei reprezentări să fie relativizată:

„Pe f. 86 (f. 86, f. 86 v despart *slujebnicul* de *molitvelnic*) este compoziția lui *Iisus ca viță de vie*, formată din elemente alegorice. În afara ramei la tabloul în care se află Iisus se găsesc imagini care trimit la patimi: pe stânga – *mănușa, cămașa, zarurile* aruncate pentru cămașă, și în dreapta – *cei 30 de arginți, scara* cu care a fost urcat pe cruce, *biciul* și o altă unealtă a patimilor și *coroana de spini*. Deasupra ramei sunt *buretele* și *sulița*, legate de un *filacter cu inscripție*. În imagine este așezat *Iisus pe un scrin*, în spatele lui este imaginea *crucii* și *Iisus din care iese vița de vie*, care se încolățește în jurul crucii și din ea se ivește un ciorchine. Iisus poartă coroana de spini, pe El se văd urmele biciuirii. Are în jurul mijlocului o pânză. Poartă nimb crucifer, cu inscripția *O om*. În spatele capului lui Iisus este un filacter cu cuvintele rostite la Cina cea de Taină *beți dintru acesta toți*... Cercetarea ar trebui continuată prin descifrarea celorlalte inscripții. Probabil că cele trei cuvinte de sus aduc aminte de înșiruirea simbolurilor patimilor în vinerea sau sâmbăta mare. În dreapta tabloului sunt zugrăviți arhierii care contemplează imaginea simbolică și, în același timp, participă la ea, ca împlinitori ai tainei euharistice. În partea de jos a tabloului este prezent de

⁷ George Popescu-Vâlcea, „Slujebnicul Mitropolitului Ștefan al Ungrovlahiei”, în *Analecta Institutului de Istoria Artei*, Tiparul Institutului Grafic din Sfânta Mănăstire Neamțul, 1943, p. 142.

⁸ Popescu-Vâlcea (ed.), *Slujebnicul*, p. 14: „Manuscrisul deschide ciclul ilustrațiilor printr-o schiță în peniță pe f. 1r, reprezentând un cadru floral care închide titlul cărții și conține mai multe portrete: Isus, Fecioara Maria orantă, evanghelistul Marcu, apostolul Iacob, Ioan Gură de Aur, evanghelistul Ioan, evanghelistul Matei, apostolul Petru, Vasile cel Mare, evanghelistul Luca, diaconul Laurențiu și arhidiaconul Ștefan. Alte schițe, tot în peniță, sunt repartizate în manuscris, după cum urmează: Isus tronând și binecuvântând, înconjurat de heruvimi și serafimi – f. 1v; serafimi – f. 5r și 45v; Fecioara tronând cu pruncul în brațe, proslăvită de îngeri – f. 46r; mahrama cu chipul lui Isus – f. 83v; Cain și Abel – f. 85r; **Isus și rodul viței de vie** [n. 38] – f. 86r și hirotonia ca preot a lui Ioan Gură de Aur de către episcopul Flavian – f. 86v”. Nota 38 trimite la Popescu-Vâlcea, *Contribuții*, p. 86-107.

la stânga la dreapta, vasul cu oțet, cele patru piroane, ciocanul, cleștele, apoi un filacter cu o inscripție⁹.

După propriile sale mențiuni, primele cercetări întreprinse de către G. Popescu-Vâlcea în legătură cu liturghierul manuscris nr. 1790, de la Biblioteca Academiei Române, datează din anul 1937 și au fost materializate printr-un studiu publicat în 1940¹⁰, în care era lămurită problema datării sale între 1652-1658, și prin evocarea acestui manuscris, însoțită de câteva reproduceri, într-o lucrare a lui Vladimir Stasov, apărută în anul 1887 la St. Petersburg¹¹. Analiza atentă a acestei miniaturi¹² l-a condus pe cercetător la concluzia că în cazul acestei imagini nu este vorba de o gravură de tipar, ci de o lucrare realizată cu măiestrie în peniță, cu cerneală neagră și pe alocuri roșie, într-un cadru dreptunghiular, lipsit de perspectivă și spațiere, după un prototip tipografic, „o gravură tipografică de factură occidentală”¹³, urmat cu fidelitate și, probabil, în parte, adaptat. Scena iconografică, întemeiată pe unitatea liturgică a tainei lui Hristos-Cruce-Altar-Viță, îl are în centru pe Mântuitorul, așezat pe o sfântă masă, purtând în trup urmele pătimirii, cununa de spini și nimbul cruciform, iar în jurul său reprezentate instrumentele pătimirii: cleștele, ciocanul, piroanele, vasul cu oțet și fiere, ulciorul cu apă și ștergarul lui Pilat, trestia, buretele, sulița, scara, stâlpul flagelării, frânghia, bicele, nuielele, palma, zarurile soldaților, tunica, cei 30 de arginți. Din coasta cea dreaptă, străpunsă, a Mântuitorului crește ca dintr-un butuc o viță-de-vie care se arcuiește în jurul brațelor Crucii, plină de ciorchini, ultimul strugure fiind zdrobit de mâinile sfinte ale Domnului într-un potir euharistic așezat pe altar. În fața lui Hristos este reprezentat un șir de preoți având în față doi arhierii. Pe seama acestei cete sfinte sunt puse o seamă de cuvinte, rediate în slavonă, pe un filacter: „Iisuse, izvor al înțelepciunii, adapă-mă pe mine cel însetat” (scris pe banda care pleacă de la gura primului ierarh spre potir, identificat drept icosul al 6-lea din slujba Acatistului Domnului nostru Iisus Hristos) și „Veniți să bem băutură nouă din” (scris pe banda din dreptul celui de-al doilea ierarh, identificat ca fragment din

⁹ Ileana Stănculescu, „Studiu asupra ilustrațiilor din Ms. rom. 1790”, în Eadem (ed.), *Manuscris trilingv. Preliminarii la o editare*, VESTIGIA Manuscript Research Centre, București, Editura Paideia, 2010, p. 111.

¹⁰ G. Popescu-Vâlcea, *Rapports entre la miniature et l'imprimerie roumaine*, București, Institutul de arte grafice Stampa Română, 1940.

¹¹ Vladimir Stasov, *L'Ornement slav et oriental d'après les manuscrits anciens et modernes*, St. Petersburg, 1887, pl. XXXIX, nr. 13: „Euchologion en langue roumaine et slave, de la seconde moitié du XVII-e siècle”.

¹² Miniatura a fost reprodusă pentru prima dată în studiul lui G. Popescu-Vâlcea, *Contribuții*, p. 87, fig. 1. Ea poate fi văzută în volumul de față, în cadrul studiului „Notes sur deux thèmes iconographiques d'origine occidentale dans la peinture murale d'autel au temps de Constantin Brancovan”, fig. 1 (N. red.).

¹³ Popescu-Vâlcea, *Slujebnicul*, p. 107.

irmosul pesnei sau cântării a 3-a din Slujba sau canonul Învierii al lui Ioan Damaschin). Întreaga scenă este încadrată de mici citate biblice și liturgice cu un vădit scop catehetic. Dintre aceste texte, cel mai important mi se pare cel pe care l-am ales ca supratitlu al acestui studiu, înscris în dreptul potirului, și căruia G. Popescu-Vâlcea nu i-a putut stabili originea: „Adună pe robii Săi cu mare predicare la potir”¹⁴. Este posibil să avem de-a face cu un fragment adaptat după tratatul Sfântului Ioan Gură de Aur *Despre preoție*¹⁵ sau, mai degrabă, după *Cartea regulei pastorale* a Sfântului Grigore cel Mare¹⁶. Textul de pe filacteriul de deasupra întregii scene este unul mesianic, despre Hristos ca Ebed-Iahve, om al durerilor și cunoscător al suferinței: „Și l-am văzut pe El și nu avea nici înfățișare, nici bunătate” (Isaia 53, 2). Deasupra viei, sub lance și trestie, sub latura de sus a ancadramentului dreptunghiular, sunt scrise trei cuvinte a căror sursă nu a fost identificată: „Picură sângele din lemn”. În acest caz, sunt posibile două variante: ori este vorba despre un text etiologic legat de raportul dintre lemnul viței și Hristos, ori despre un text meditativ medieval legat, probabil, de cinstirea Sfântului Sânge, reprezentată în așa-numita messă a Sfântului Grigore (*Gregoriusmesse*). Sub brațul orizontal al Crucii stă scris pe un filacter: „Eu sunt vița adevărată și Tatăl meu făcătorul”, adaptare a versetului ioanic „Eu sunt vița adevărată și Tatăl meu este vierul” (Ioan 15, 1). În dreapta sus, pe un filacteriu arcuit, este scris un fragment liturgic: „Gustați și vedeți că bun este Domnul” (Psalmul 33, 8), identificat în incipitul uneia din pesnele Rânduiei de împărtășire¹⁷. În dreptul gurii Mântuitorului sunt puse pe o fâșie cuvintele de instituire: „Beți dintru acesta toți, acesta este Sângele meu al Legii celei noi” (Matei 26, 27-28). Miniaturistul a mai ilustrat cu scurte texte imaginea palmei: „Și cu palmele te-au lovit pe tine”, text extras din Denia Joii celei Mari, și imaginea plății trădării, „treizeci de arginți”. Aceste texte gen *testimonia*, de sorginte biblică și liturgică, focalizate pe tema jertfei și a Euharistiei, ar putea ajuta la clarificarea problemei originii modelului după care a fost realizată miniatura.

¹⁴ *Ibidem*, p. 106: „Acestui text nu i-am putut găsi originea. Înclinăm a crede că este luat din Sfinții Părinți”.

¹⁵ Sfântul Ioan Gură de Aur, *Despre preoție*, trad. rom. Dumitru Fecioru, București, Editura Sofia, 2004, p. 74-81, cap. 4: „Preoția este un lucru înfricoșător, iar cultul creștin este mult mai înfricoșător decât cultul legii vechi”; cap. 5: „Mari sunt puterea și cinstea preoților”; cap. 6: „Preoții sunt slujitorii celor mai mari daruri ale lui Dumnezeu”.

¹⁶ Sfântul Grigore cel Mare (Dialogul), *Cartea regulei pastorale (Cartea grijii pastorale)*, trad. rom. Alexandru Moisiu, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1996.

¹⁷ *Rânduiala Împărtășirii*, Cântarea a 9-a, în *Ceaslon*, tipărit cu aprobarea Sfântului Sinod și cu binecuvântarea Prea Fericitului Părinte Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, ediția a cincea, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1992, p. 283.

Influența unui model occidental filtrat printr-o sensibilitate răsăriteană este evidentă: în primul rând reprezentarea urmelor și a instrumentelor pătimirii, așa-numitele *Arma Christi* (*Waffen Christi*¹⁸), împreună cu rănilor hristice (*Wunden-* sau *Wundmale Christi*¹⁹), provine, într-adevăr, din iconografia patetică sau pietistă occidentală, căci reprezentarea tradițională a acestora în arta bizantină a fost realizată în preajma sau pe tronul etimasiei, ca aluzie la Judecata din urmă (Ps 9, 8). *Arma Christi* deveniseră din secolul al XIV-lea un motiv de meditație spirituală, în mod deosebit în Franța și în Germania, ca urmare a dezvoltării evlaviei legate de Patimile Domnului și a ponderii iconografice și cultice sporite a acestora prin circulația lor în lumea creștină. Dorința de a înfățișa în mod deplin pătimirea a dus la tendința înmulțirii acestor instrumente: felinarele gărzilor, luceafărul, sărutul lui Iuda, sabia lui Petru, urechea lui Malchus, cocoșul, 30 de arginți într-o cutie sau pe o poliță, un cap cu limba scoasă batjocoritor sau scuipând, gorniști, cana lui Pilat, capul lui Pilat și al soției sale, vergile, scara, vasul cu oțet, zarurile, mantia de purpură, imaginea de pe năframa Veronicăi, sarcofagul ș.a. s-au adăugat celor care apăruseră în iconografia mai veche: crucea, lancea, stâlpul flagelării, trestia cu buretele, cununa de spini, piroanele și ciocanul. Reprezentările acestora au ajuns pe însemnele nobiliare, în plastica decorativă a catedralelor, pe covoare, pe odăjdii, în sculpturile în lemn, în gravuri și în imaginile pentru meditație, anexate altor teme iconografice precum *Omul durerilor*, *Maica îndurerată*, *missa gregoriană*, *Hristos copil dormind pe cruce* sau în jurul inimii străpunse ș.a.

În spațiul creștinismului românesc, reprezentarea iconografică *Hristos vița-de-vie* se regăsește în spațiul altarului, la proscomidiar, acolo unde se pregătesc cinstitele daruri de pâine și vin, fiind semnalate în Oltenia (Gorj, Vâlcea), Muntenia (Muscel), în iconografia bisericilor de lemn din Maramureș, în miniaturile cărților liturgice, pe antimise, și, ulterior, masiv, în icoanele pe sticlă (Nicula, Șcheii Brașovului, Maierii Bălgradului, Lancrăm). Deși cei mai mulți cercetători, fiind văduviți de o bibliografie mai consistentă, au crezut că această formulare iconografică este una de sorginte românească, sau cel puțin o încercare de autohtonizare a erminiei, trebuie să recunoaștem că avem de-a face cu o reprezentare de factură occidentală adaptată la sensibilitatea liturgică răsăriteană. Teoria lui Nicolae Cartoian, preluată ulterior de către Cornel Irimie, Ioan Apostol Popescu și de către Iuliana și Dumitru Dancu, potrivit căreia la baza acestei reprezentări ar sta izvoarele apocrife și folclorice, vehiculate prin intermediul cărților populare medievale, gen *Legenda Proclei*, nu se poate susține. Această capcană hermeneutică provine din cursul de *Iconografie și folclor* al lui

¹⁸ J. Sauer, „Waffen Christi”, în *LTbK*¹, X, 1938, p. 708; R. Suckale, „Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterl. Andachtsbilder”, în *Städte Jahrbuch* 6 (1977), p. 30.

¹⁹ M. Bihl, „Wunden (od. Wundmale) Christi”, în *LTbK*¹, X, 1938, p. 708-709.

Nicolae Cartoian. În explicația uneia dintre icoanele de la Nicula, Iuliana și Dumitru Dancu uzează de ea, dovedind, totuși, cunoașterea semnificației euharistice a *Teascului mistic*:

„Teascul mistic („le pressoire mystique”), temă foarte răspândită în țările de origine latină, simbolizează misterul Euharistiei, urmând cuvintele rostite de Iisus la cina cea din urmă: «Beți dintru acesta toți, acesta este sângele meu al Legământului (Legii) celui nou, care pentru voi și pentru mulți se varsă spre iertarea păcatelor!». În cursul său de istoria literaturii române vechi, N. Cartoian face legătura între această reprezentare și legenda Proclei, soția lui Pilat: în ciuda interdicției soțului său, aceasta va asista la răstignirea lui Iisus și, aflându-se sub Cruce, avea să fie udată de sângele țâșnit după lovitura sulitei din coastă; pentru a scăpa de veșmântul pătat de sânge, Procla a intrat într-o vie și l-a îngropat la rădăcina unui pom și în acea clipă o viță purtând ciorchini de struguri dulci a răsărit din sângele lui Hristos. Legenda, în mare parte apocrifă, are ca bază cuvintele lui Iisus din Evanghelia ioaneică: «Eu sunt viță, voi sunteți mlădițele». Tema teascului mistic, prezentă în numeroase exemplare, a cunoscut la Nicula cele mai decorative stilizări²⁰.

După opinia mea, este foarte puțin probabil ca o suită de legende apocrife, traduse din paleoslavă în prima jumătate a secolului al XVII-lea, cuprinse în textul românesc „*Întrebări și răspunsuri*”, să fi avut o înrâurire majoră asupra tematicii iconografice perpetuate în pictura pe sticlă din Transilvania. Legenda apocrifă a Proclei, soția lui Pilat, nu face decât să regăsească la nivel narativ o temă paleocreștină (iudeo-creștină), cea referitoare la raportul între sângele lui Hristos, „sângele Legământului nou”, și vița-de-vie, simbol al poporului mesianic și materie liturgică în același timp. Nicolae Cartoian a susținut la vremea sa ideea că arta veche românească, care poartă un puternic și exclusiv caracter religios, a suferit influența pronunțată a ciclului de legende apocrife și populare, iar sensul profund al temelor iconografice scapă celor care nu cunosc această literatură²¹. O relecturare atentă a acestei legende apocrife medievale și a dovezilor folclorice care par să-i ateste la o primă vedere o oarecare înrâurire în popor ne dovedește că avem de-a face, în toate cazurile, cu elementele unui cod sacral arhaic legat de jertfa originară și roditoare a zeului din trupul și sângele căruia apar plantele esențiale pentru hrană și pentru leac:

„[...] atunci când Pilat a purces la locul răstignirii ca să ia ultimele măsuri, a sfătuit-o pe soția sa să nu vie acolo. Procla, însă, nu l-a ascultat, ci

²⁰ Iuliana Dancu, Dumitru Dancu, *Le peinture paysanne sur verre de Roumanie*, deuxième édition revue et augmentée, traduit de roumain par Radu Crețeanu, Bucarest, Edition Meridiane, 1979, icoana 27.

²¹ Nicolae Cartoian, „Influența literaturii religioase asupra folclorului și artei vechi”, în Idem, *Istoria literaturii române vechi*, ed. Rodica Rotaru și Andrei Rusu, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996, p. 204.

îmbrăcându-se cu o ploșcă (o rochie), s-a dus pe ascuns să privească de departe, dorind mai ales să afle dacă Hristos nu este cumva din neamul ei. Când ostașii l-au împuns pe Hristos cu sulita, a țâșnit sângele departe și a stropit rochia Proclei. Aceasta, temându-se de Pilat, a alergat acasă și s-a străduit zadarnic să spele sângele care se întinsese peste toată haina. Neavând încotro, se duce repede în gradină și, săpând sub un piersic, își îngropă acolo rochia. Îndată răsări din sânge o viță care făcu struguri, spre marea mirare a Proclei, care nu se mai îndura să plece de acolo. În răstimp, sosi și Pilat și întrebă roabele: „unde este doamna?”. O căutară și o „aflară acolo, în vie, goală; și văzură și struguri minunați cât nu să putea găsi într-alt chip”²².

Sub coaja subțire a narațiunii legendare se ascunde miezul simbolic al temei „consângeniei” sacramentale creștine. Nucleul simbolic al textului pare a fi dorința Proclei de a afla dacă Hristos este din neamul ei. Legenda afirmă în manieră simbolică încreștinarea soției lui Pilat și consangvinitatea celor din neamul – vița lui Hristos. În concluzie, este posibilă o răsfrângere târzie și parțială a acestor nuclee semantice din legenda apocrifă a Proclei asupra dezvoltării tematiche a icoanei *Hristos vița-de-vie*, în sensul în care vreunul dintre iconarii medievali de la noi va fi făcut lectura legendei, însă imensa forță de expresie teologică și estetică a acestei teme iconografice grăiește de la sine despre un alt nivel de coerență și structurare a semnificațiilor care nu putea avea drept sursă o legendă apocrifă târzie, chiar îmbibată și ea de tâlcuri sacramentale. Nicolae Cartoian, cel care a crezut că tema *Hristos vița-de-vie* a fost inspirată de legenda Proclei, a fost fascinat de una dintre icoanele pe sticlă descoperite cu ocazia cercetărilor sociologice desfășurate într-un sat făgărășean:

„Credința că «din sângele Domnului Hristos, când l-au răstignit pe cruce» a ieșit vița-de-vie cu strugurii a fost ilustrată și în iconografie. Într-o frumoasă icoană zugrăvită pe sticlă în Transilvania, în vremurile noastre chiar, găsită în satul Drăguș (județul Făgăraș) în o mulțime de exemplare și păstrată acum în Muzeul seminarului de sociologie, etică și politică al Facultății de litere din București (sub direcția prof. D. Gusti), ni se înfățișează Mântuitorul, cu crucea la spate. Din coastele lui cresc coarde de viță, încărcate de ciorchini de struguri”²³.

Fascinația exercitată de icoana de la Drăguș, reprodușă de către Cartoian în studiul său „Iconografie populară, Mântuitorul și vița-de-vie” din 1937, este așa de mare încât autorul nu redă exact ceea ce se vede în icoană: din coasta lui Hristos cea străpunsă crește și se arcuiește în jurul Crucii o viță-de-vie cu ciorchini de struguri uriași. Icoana făgărășeană a Mântuitorului cu vița-de-vie reprezintă un bun indicator al faptului că enigmatică imagine a stârnit interesul comentatorilor interbelici și ca revelator al unui imaginar creștin

²² Idem, *Cărțile populare în literatura românească. Epoca influenței grecești*, București, Editura Enciclopedică Română, 1974, p. 114.

²³ *Ibidem*, p. 115.

popular, perpetuat în fondul țărănesc al culturii noastre. Într-un anume sens, țărani iconari transilvăneni au reușit să creeze o autentică icoană a Legământului, un autentic focar semantic. Nu întâmplător, Al. Rosetti folosea ca ipoteză de lucru, în studiul său despre *Colindele religioase la români* (1920), aceeași legendă a Proclei ca prototip al ciclului de colinde despre grâu, vin și mir. În același sens, N. Cartoian, bănuind că această legendă ar fi inspirat parțial iconografia țărănească a viței hristice, descoperea calitatea acesteia de a revela sensul profund al ciclului de colinde al disputei pentru întâietatea celor trei flori sfinte ale grâului, vinului și mirului²⁴.

Așadar, pe filiera Al. Rosetti – N. Cartoian, această legendă apocrifă a fost investită ca sursă ipotetică sau prototip al colindelor religioase despre originea și cele despre cearta florilor sfinte ale grâului, vinului și mirului și deopotrivă a icoanelor pe sticlă cu *Hristos vița-de-vie*. În tot cazul, colindele sunt mult mai vechi decât legenda și perpetuează o poezie rituală arhaică încreștinată, constituind documentul cultural cel mai valoros de la noi în care se prezintă a asumare organică și populară a sacramentalității creștine, iar icoana țărănească vine mai târziu și exprimă teologia euharistică populară, teologia altarului în toată bogăția ei de nuanțe liturgice, euharistice, simbolice și eshatologice²⁵.

Reprezentările populare legate de vița-de-vie și de grâu sunt de o evidentă arhaicitate și demonstrează o timpurie încreștinare a unor cadre religioase arhaice. Etnologul Ion Ghinoiu constata cu uimire omonimia sacră dintre via moșie, cimitir și neam:

„Pentru a desluși ce a însemnat vița-de-vie pentru poporul român, desprindem din arhiva vie a satului tradițional câteva exemple: loturile de vie cultivate în apropierea satelor moșnenești și răzășești se numeau «popoare» și tot «popoare» se numesc astăzi, prin unele sate moldovenești, locurile de înmormântare din cimitirele organizate pe familii. «Poporul» de vie, «poporul» din cimitir și poporul ca națiune sunt termeni omonimi care îndeamnă la meditație²⁶».

În Transilvania, tot popor se numește și parohia, iar a păstori un sat ca preot a echivalat semantic, până aproape de noi, cu „a poporî”. În același sens, a fi din aceeași comunitate (sat, parohie), adică a fi consătean sau concetățean, odinioară era exprimat prin cuvântul consângean, adică a fi rudenie de sânge, naturală, în sistemul neamului, sau sacramental, a te împărtăși din același potir. Solidaritatea euharistică și naturală a poporului a fost exprimată în cultura

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Vezi Jan Nicolae, „Taina Euharistiei, a paharului ritual și a omului euharistic în colinda tradițională românească”, în Alina Branda, Ion Cuceu (ed.), *Romania Occidentalis-Romania Orientalis, Festschrift für Ion Taloș*, Cluj-Napoca, Editura Fundației pentru Studii Europene / Editura Mega, 2009, p. 429-455 (în special, p. 443-444).

²⁶ Ion Ghinoiu, *Vârstele timpului*, București, Editura Meridiane, 1988, p. 226-227.

veche și ca o grijă liturgică, o „predestinare” euharistică a materiilor liturgice și o atenționare a datoriei și responsabilității liturgice a creștinilor în raport cu jertfa lui Hristos, reiterată și fructificată prin jertfele lor duhovnicești:

„Iar Maica Domnului zise:

- Și din trupul tău

Cel chinuit

Și pe cruce răstignit

Să se facă viță de vie

Și din sângele tău

Cel nevinovat

Care s-a vărsat

Să se facă poamă în viță,

Și din poamă vin

Să ducă creștinii

Paus la sfintele biserici

Și să pomenească

Numele tău

Și pe al meu [...]”²⁷

Aceste străvechi credințe sau expresii populare creștine românești legate de originea viței-de-vie sunt sursa primară a colindelor sacramentale, dar au avut o influență majoră și asupra imensei popularități a icoanei *Hristos vița-de-vie*: „Poama (strugurele) s-a făcut din sângele Domnului Hristos, când l-au răstignit pe cruce; din sângele ce a curs, a crescut via”²⁸. Cu alte cuvinte, vigoarea acestor expresii populare ale credinței a făcut ca icoana *Hristos vița-de-vie* să aibă o așa de mare popularitate printre țărani creștini. Lămurirea originilor acestei icoane trebuie căutată în Occidentul latin. I.D. Ștefănescu a avansat, încă din anul 1968, ipoteza că acest tip iconografic să fi fost de origine apuseană, derivându-l din *Teascul mistic*²⁹. Ionuț Gânscă afirmă însă că în Occidentul creștin vița-de-vie nu a fost ilustrată ca parte a trupului hristic, deși nu pomenește o bibliografie occidentală mai bogată destinată acestei teme. Pe de altă parte, Erminia lui Dionisie din Furna menționează un alt gen de reprezentare iconografică a viței³⁰, ilustrare a cuvintelor hristice „Eu sunt vița,

²⁷ *Cântarea Domnului Iisus Hristos* (Cândreni, Dorna), în Simion Florea Marian, *Legendele Maicii Domnului*, București, Editura Academiei Române, 1904, p. 184.

²⁸ Elena Niculiță Voronca, *Datinile și credințele poporului român*, Cernăuți, Tipografia Isidor Wiegler, vol. I, 1903, p. 901.

²⁹ I.D. Ștefănescu, *Arta veche a Maramureșului*, București, Editura Meridiane, 1968, p. 127.

³⁰ Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, ediție îngrijită de C. Săndulescu-Verna, Editura Mitropoliei Banatului, 1979, p. 297: „Hristos blagoslovind cu amândouă mâinile și având la

voi mlădițele”, care apare adesea în iconografia grecească, dar aproape deloc în cea românească. Acest lucru ne face să credem că reprezentarea *Hristos vița-de-vie* nu a ajuns la români pe filieră grecească, cum s-ar putea crede la prima vedere, ci mai degrabă pe filieră ucraineană. Originea icoanei viței euharistice nu se poate afla în primul rând în izvoare scrise precum Sfânta Evanghelie (Ioan 15, 5-6), *Erminia* lui Dionisie („... și dintr-Însul ieșind ramuri de viță”) ori rugăciunea preotului din vremea Heruvimului („Că Tu ești Cel ce aduci și Cel ce Te aduci, Hristoase, Dumnezeu”), ci într-un model, cel mai probabil o miniatură tipografică. Majoritatea cercetătorilor nu au putut desluși până la capăt taina acestei icoane, lăsând lucrurile deschise³¹. La rândul său, G. Popescu-Vâlcea, pe filiera Emil Mâle, analiza în premieră raportul morfologic între *Hristos vița-de-vie* și reprezentările iconografice apusene *Hristos al Patimilor* (*Christ de Pitié*³²), *Fântâna vieții* (*Fontaine de vie*³³) și *Teascul mistic* (*Pressoir mystique*³⁴) și dincolo de prezentarea raporturilor interesante între cele două genuri de iconografii, una pietist-doloristă, cealaltă mistic-euharistică, nu reușea să lămurească deplin enigma reprezentării românești din *Slujebnicul* mitropolitului Ștefan al Ungrovlahiei.

Într-un studiu despre *Teascul mistic*, publicat în 1980 la Koblenz, Alois Thomas menționa că în Spania, Ecuador, România și Armenia se cunosc reprezentări ale lui Hristos ca *Om al durerilor* (*Schmerzemann*), care nu au nici o legătură cu imaginea lui Hristos ca *Cel Care calcă în teasc* (*Keltertreter*), ci din coastă crește o viță cu struguri zdrobiți într-un potir³⁵. Dacă această informație este adevărată, atunci ea confirmă faptul că imaginea românească este de origine occidentală. P. W. Hartmann³⁶ prezintă imaginile lui *Hristos în teasc*³⁷ (*Christus in*

piept Evanghelia, zice: Eu sunt vița, voi sunteți mlădițele. Și dintr-Însul ieșind ramuri de viță și apostoli împlețiți întru ele împrejur”.

³¹ Gânscă, *Iconografia*, p. 9: „Rămâne de văzut unde a luat naștere întâi și dacă este într-adevăr o creație a iconarilor români. Stadiul actual al cunoștințelor nu ne permite să dăm un răspuns sigur acestor întrebări. Iisus vița-de-vie rămâne o taină”.

³² Emil Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, 1931, p. 98.

³³ *Ibidem*, p. 109-117.

³⁴ *Ibidem*, p. 118-122.

³⁵ Alois Thomas, „Die geistigen und künstlerischen Quellen der „mystischen Kelter“ auf dem neuerworbenen Triptychon im Mittelrhein-Museum zu Koblenz”, în *Mittelrheinische Hefte*. 5. *Der Keltertreter. Über das neu erworbene Triptychon des Mittelrhein-Museums Koblenz aus der Zeit um 1500*, Koblenz, Görres-Verlag, 1980, p. 36.

³⁶ P.W. Hartmann, *Das grosse Kunstlexikon*, Online-Version, pe site-ul www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_a_1.html, accesat în 20 mai 2010.

³⁷ Jacques Le Goff, *Un long Moyen Age*, Paris, Edition Taillandier, 2004, p. 225-230: „De manière générale, le développement du culte de l'eucharistie au XIIIe siècle et la multiplication de miracles d'hosties ensanglantées contribuèrent à l'installation du climat dans lequel allait naître l'image du Pressoir mystique: dévotion au Christ souffrant et aux instruments de la Passion, développement d'une piété doloriste exacerbée par les crises de la sensibilité collective

der Kelter) ca pe niște reprezentări ale Jertfei hristice, în cadrul cărora, de la începutul secolului al XII-lea (fresca tavanului din Kleinkamburg, 1108), Hristos este înfățișat stând într-un butoi sau într-un teasc zdrobind struguri cu un zdrobitor de lemn și cu picioarele, iar mustul astfel obținut trece drept simbol euharistic al Sângelui sfânt. Sculpturile în lemn din secolul al XV-lea au în centru reprezentarea lui Hristos ca *Om al durerilor*, strivit într-un teasc, al cărui sânge curge și este strâns într-o cuvă sau într-un potir, imaginea având în vedere prefacerea vinului în Sângele lui Hristos în cadrul jertfei liturgice. Același scop catehetic este valabil și pentru reprezentările formate dintr-o cruce viță-de-vie purtând un strugure. Putem vorbi despre un patetism sau dolorism euharistic în contextul unei subtile culpabilizări, despre care vorbea Jean Delumeau³⁸.

Aceste informații sunt foarte prețioase, deoarece ele ne conving încă o dată că imaginea românească este de origine occidentală în toate cele trei variante cunoscute: *Hristos vița-de-vie* reprezentat șezând pe masa unui altar, *Hristos în teasc* și *Hristos într-un/sau pe un butoi*. Despre această din urmă variantă, cred că nu s-a scris deloc la noi și nici nu am aflat vreo mențiune. Am întâlnit două exemplare de acest gen: unul în colecția mănăstirii Sâmbăta și unul într-o colecție din Alba Iulia, ambele icoane fiind realizate la Nicula.

Cel mai important studiu dedicat *Teascului mistic* și care ne este de cel mai mare ajutor în înțelegerea originii imaginii românești a viței hristice îl reprezintă de departe volumul colectiv *Le Pressoir mystique*, editat de Danièle Alexandre-Bidon în 1990 la Paris, în urma simpozionului ținut în 27 mai 1989 la Recloses (Seine-et-Marne), în apropiere de Fontainebleau, ca urmare a restaurării retablului cu această temă al bisericii din această localitate, datând de la mijlocul secolului al XVI-lea³⁹. Nucleul tematic stabil este format din asocierea figurii lui *Hristos al Patimilor* cu un teasc de struguri din care se scurge un lichid care este deopotrivă must și sânge hristic. Apariția acestei imagini se leagă de începutul secolului al XV-lea, iar răspândirea ei a avut loc exclusiv în

liées à la Peste noire, au Grand Schisme et aux «calamités» des XIV et XVe siècles [...] toute une atmosphère magnifiquement décrite par Johan Huizinga dans son célèbre *Automne du Moyen Âge (L'annonce du déclin du Moyen Âge)*, Paris, Payot, 1980). [...] Avec la Réforme, le Pressoir mystique devient un enjeu religieux et idéologique important. Les deux partis, en effet, se sont plu à représenter le thème de manière radicalement opposée. Pour les catholiques, le Pressoir met en évidence le rôle fondamental de l'Église dans le salut de l'humanité: le sang du Christ est la source des sacrements, que seule l'Église peut dispenser – la propagande ecclésiastique, renforcée par le concile de Trente, est ici évidente. Au contraire, pour les protestants, le Pressoir mystique illustre l'immédiateté de la Rédemption des hommes par le Christ”.

³⁸ Jean Delumeau, *La Peur en Occident, XIV-XV^e siècles*, Paris, Editions Fayard, 1979; Idem, *Le Péché et la peur, la culpabilisation en Occident, XIII-XVI^e siècles*, Paris, Editions Fayard, 1984.

³⁹ Danièle Alexandre-Bidon (ed.), *Le pressoir mystique. Actes du colloque de Recloses*, préface de Jean Delumeau, Paris, Editions du Cerf, 1990, 365 p., 152 ill.

țările Europei de Nord, mai ales în Germania, Țările de Jos, Franța de Nord (vitraliul din Saint-Etienne-du-Mont, retablul din Recloses). Principalele suporturi ale difuziunii acestei teme, care s-a bucurat de un enorm succes atât în mediile catolice cât și în cele protestante, au fost sculpturile în lemn, vitraliile și gravurile. Pornind de la nucleul tematic amintit, au existat variații, precum prezența Crucii care devine traversa teascului cu unul sau două cepuri. Majoritatea imaginilor poartă ca notă cuvintele profetice „Torcular calcavi solus: Singur am călcat în teasc” (Isaia 63, 3). Potrivit lui F. Boespflug, apariția în acest gen de reprezentare a lui Dumnezeu-Tatăl ca Cel care acționează teascul constituie o imagine scandaloasă a unui Dumnezeu infanticid și deicid al cărei succes în secolul al XVII-lea se potrivește cu cel al predicilor rigoriste ale lui Bourdaloue care aveau în centru ideea de dreptate divină implacabilă în care Tatăl Însuși se face dreptate⁴⁰. Sângele care se scurge din teasc devine treptat o imagine euharistică preferată: într-o celebră reprezentare de la Ansbach, din 1511, datorată școlii lui Dürer, sângele scurs din teasc se preface în ostii pe care Sfântul Petru în genunchi, îmbrăcat în ornate pontificale, le strânge într-un potir. În acest mod este subliniat rolul mediator la Bisericii și al preoților, în vreme ce imaginea devoțiunii devine operă catehetică exaltând puterea tainelor bisericesti. Pe fondul unei sensibilități colective, o anumită alchimie istorică a condus, în jurul anului 1000, la fuziunea unor texte și a unor imagini distincte menite să cinstească umanitatea lui Hristos, precum *Fântâna vieții*, *Fântâna milei*, *Răstignirea*, *Arborele lui Iesei*, *Messa Sfântului Grigore*, *Imago Pietatis (Omul durerilor)*, *Arma Christi*, *Inima lui Hristos*, cu instrumentele pătimirii, conducând la realizarea unei imagini noi cum este cea a *Teascului mistic*. J. Schmitt, analizând cartea despre *Teascul mistic*, constata o rețea de relații simbolice care n-au încetat să se modifice și să producă niște imagini mereu diferite potrivit unui principiu dinamic: tensiunea internă a acestor imagini între Hristos Tescuitorul de struguri și Hristos Însuși Cel tescuit ca un ciorchine, între Tată și călău, între Patimă și Euharistie, între devoțiune și catehism, între sacru și profan⁴¹.

Cu alte cuvinte, încadrarea miniaturii *Hristos vița-de-vie* din *Slujebnicul mitropolitului Ștefan al Ungrovlabiei* în cadrul așa-numitelor imagini euharistice ale pătimirii (*eucharistische Passionsbilder*⁴²) este una corectă. Unul din cei mai pasionați cercetători moderni ai icoanei, Konrad Onasch, a ilustrat cele câteva pagini dedicate iconografiei românești, printre altele, cu o icoană pe sticlă din

⁴⁰ F. Boespflug, „Un Dieu décide? Dieu le Père au Pressoir mystique. Notations et hypothèses”, în Alexandre-Bidon (ed.), *Le Pressoir mystique*, p. 197-220.

⁴¹ Jean Claude Schmitt, „Le Pressoir mystique. Un mystère de l'art dévoilé: Sang du Christ et le fruit de la vigne”, în *L'Histoire*, 147 (sept. 1991), p. 76-78.

⁴² Ulrich Kopf, „Passionsfrömmigkeit. Eucharistische Passionsbilder”, în *TRE*, 1. Band, 1977, p. 747-749.

Șcheii Brașovului, de secol XIX, cu tema *Hristos vița-de-vie* (*Christus der Weinstock*), mulțumindu-se doar să constate maniera deopotrivă populară și realistă de reprezentare, corespondența biblică (Ioan 15, 5), persistența simbolică a motivului viței în cadrul artei creștine (cea mai timpurie reprezentare identificată fiind cea de pe un potir antiohian din jurul anului 500), și specificul iconografiei pe sticlă românești în care se amestecă motive iconografice de origine ortodoxă și catolică, mai ales în regiunile greco-catolice⁴³. Aceeași icoană românească reprodusă de către Onasch o regăsim și în *Marele Lexicon al simbolurilor*⁴⁴ al lui Christoph Wetzel, folosită pentru a ilustra tema butucului viei (*Weinstock*) ca simbol al lui Hristos, alături de capodopera lui Exekias din jurul anului 535 a. Chr., în care este redat celebrul episod al răpirii lui Dionysos de către pirații tirenieni, pedepsiți prin prefacerea lor în delfini însărcinați să ducă pe continent vița-de-vie cu struguri crescută în chip minunat din zeul legat de catarg.

În catalogul-album de icoane pe sticlă realizat de Ruth Fabritius și Joachim Nentwig pentru prezentarea colecției Nentwig din cadrul Muzeului Domului din Würzburg⁴⁵ sunt reproduse nu mai puțin de nouă icoane românești cu tema *Hristos vița-de-vie* (*Christus der Weinstock*): două de la Nicula, una de Gherla, una de Făgăraș, trei de Țara Oltului (*Altland*) și două de Lancrăm, iar textul care le descrie, bazându-se în primul rând pe studiile lui Alois Thomas, reușește să surprindă cu exactitate atât specificul românesc

⁴³ Konrad Onasch, Annemarie Schnieper, Ivan Bentchev, *Ikonen. Faszination und Wirklichkeit*, Freiburg-Basel-Wien, Herder Verlag, 2004, p. 61: „Christus der Weinstock, Glasikone, Transsylvanien, 19. Jh. Auf dieser volkstümlich gemalten rumänischen Glasikone ist gemäss der Bibelstelle «Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben» (Joh. 15, 5) Christus ganz realistisch als Weinstock gemalt, aus dem die Zweige mit den Trauben wachsen. Die früheste Darstellung dieses Weinstock-Symbols findet sich auf einem um 500 in Antiochien entstanden Kelch”.

⁴⁴ Christoph Wetzel, *Grosse Lexikon der Symbole*, Darmstadt, Primus Verlag, 2008, p. 297: „Rumänische Hinterglasmalerei aus dem 18. Jh. zu Jesu «Bildrede vom Fruchtbringen»: «Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben»”.

⁴⁵ Ruth Fabritius, Joachim Nentwig, *Hinterglasikonen. Die Sammlung Nentwig im Museum am Dom*, Museumsschriften der Diözese Würzburg, Band 4, Hrsg. Jürgen Lenssen, Würzburg, Schnell & Steiner Verlag, 2003, p. 75-81. „Die Darstellung des auf einer Truhe sitzenden oder auf einer Platte stehenden Christus, aus dessen Seitenwunde eine grosse Rebe wächst, erfreute sich hinter den Hinterglasmalern Siebenbürgens und ihrer bäuerlichen Kundschaft grosser Beliebtheit (Vgl. R. Fabritius, E. Haustein-Bartsch, F. Ulrich, *Rumänische Hinterglasikonen*, Recklinghausen/ Rheinbach, 1992, S. 58-60). Für diesen in verschiedenen Varianten überlieferten Bildtypus, für den sich die Bezeichnung «Christus der Weinstock» durchgesetzt hat, lässt sich ein ganzes Bündel ikonographischer, geistesgeschichtlicher und theologischer Bezüge anknüpfen, obwohl das Bildschema dem Betrachter auf den ersten Blick recht einfach erscheinen mag. Eine enge Verwandtschaft besteht vor allem zum Bildtypus «Christus in der Kelter», der sich in der westlich-katholischen Bilderwelt bis ins 12. Jahrhundert zurückverfolgen lässt und zahlreiche davon abgeleitete Darstellungen bzw. Varianten hervorgebracht hat”. *Ibidem*, p. 75.

euharistic al temei așa de îndrăgite de către țărani, cât și înrudirea cu reprezentarea medievală *Hristos în teasc* (*Christus in der Kelter*), care s-a bucurat de o largă răspândire în arta creștină catolică și protestantă din secolul XV până în secolul XIX, reprezentările *Teascului mistic* regăsindu-se nu doar în picturi și gravuri, ci și pe epitafuri, potire, clopote, monede, cristelnițe, amvoane și altare⁴⁶. Introducerea potirului în cadrul întregii compoziții este un indiciu al faptului că această imagine devine, de la sfârșitul secolului XV, o reprezentare euharistică menită să susțină apologetic dogma despre prezența reală a lui Hristos în Euharistie, taina altarului. În cadrul icoanelor pe sticlă transilvănene nu se mai regăsește teascul, care a dispărut ca obiect din câmpul vizual sau a sublimat într-o metaforă vizuală care amalgamează ideea de teasc cu cea de lespede de mormânt (cu două ochiuri), cum este cazul în icoanele de la Nicula, iar în celelalte cazuri a fost înlocuit cu un altar în formă de ladă rustică pe care Hristos este așezat zdrobind strugurii într-un potir⁴⁷. Mormântul, teascul și altarul aparțin aceluiași câmp simbolic al jertfei hristice reiterate liturgic în Euharistie. Aceste reprezentări foarte generoase din punct de vedere teologic reunesc în simplitatea lor semnificații euharistice, liturgice, teologice, mistice: strugurii zdrobiți ca simbol al Jertfei Sale anticipate în cuvintele de instituire rostite la Cina cea de taină; zdrobirea strugurilor în potirul euharistic concretizează plastic ideea centrală a rugăciunii liturgice că Hristos Însuși este Cel care aduce darurile euharistice, indicând totodată asumarea de bunăvoie a Pătimirii și a Crucii, care reprezintă al doilea centru simbolic al icoanei⁴⁸. Acest

⁴⁶ Alois Thomas, „Kelter”, în *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg im Breisgau, Bd. 2, 1968-1976, p. 499-500.

⁴⁷ Fabritius, Nentwig, *Hinterglasikonen*, p. 79: „Zu den mit der mystischen Kelter eng verwandten Darstellungen gehört nicht zuletzt der in Siebenbürgen als Hinterglasikone verbreitete Typus des Schmerzensmanns, aus dessen Seitenwunde eine Rebe wächst, wobei er deren Trauben in einen Kelch auspresst. Die Kelter ist als Bildgegenstand verschwunden. Zwei Varianten sind zu unterscheiden: auf den drei Würzburger Nicula-Ikonen steht Christus auf einer Platte, auf der zwei merkwürdige, auf den ersten Blick nicht unmittelbar zu entschlüsselnde Gegenstände liegen; auf allen anderen Bildern sitzt er auf einer Art Truhe. Mit der Platte dürfte der Deckel auf dem Grab Christi gemeint sein, dessen zwei Griffe allerdings völlig verzeichnet sind, da ihre Bedeutung den Malern nicht mehr geläufig war, und die Truhe steht wohl ebenfalls für das Grab bzw. den Sarkophag, in den der Leichnam Christi gelegt wurde. Mit dem Grab Christi wird aber auch der Altar symbolisch in eins gestzt”.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 79-80: „Der Altar würde jedenfalls auf die Sinnenebene der Eucharistie verweisen, die durch den Kelch im Bild zweifellos angelegt ist: in den Kelch presst Christus die Weinreben als Symbol seines in den Einsetzungs Worten zum Abendmahl vorweggenommenen Blutopfers aus. Das Auspressen der Traube in den Abendmahlkelch steht dabei nicht schlechthin für das Altarsakrament, es verdeutlicht vielmehr zum einen die Einsetzung der eucharistischen Gaben durch Christus selbst, zum anderen verweist es auf die Passion und die Freiwilligkeit des Leidens. Auch das Kreuz, das auf allen Würzburger Bildern mit Ausnahme der drei Nicula-Ikonen hinter Christus sichtbar ist, steht für die Passion als dem zweiten Bedeutungsschwerpunkt dieser theologisch sehr anspruchsvollen Darstellungen”.

gen de icoană a funcționat, cel puțin în Transilvania, ca un fel de imagine a Legământului euharistic, cheia înțelegerii sale fiind chiar legătura profundă dintre cuvintele liturgice: „Beți dintru acesta toți, Acesta este Sângele Meu al Legii celei noi, care pentru voi și pentru mulți se varsă spre iertarea păcatelor” și credințele străvechi legate de vița-de-vie și de vin care-și găsesc o concretizare euharistică tocmai prin această icoană și prin colindele despre grâu, vin și mir. Popularitatea ei arată că țărani i-au priceput semnificațiile⁴⁹.

Întorcându-ne la miniatura din *Slujebnicul* mitropolitului Ștefan, considerată drept cea mai veche reprezentare cunoscută a acestei teme iconografice din spațiul românesc, trebuie să acceptăm că, deși nu cunoaștem cu exactitate modul în care a devenit izvod, ea a cunoscut o popularitate crescândă în secolul al XVIII-lea, mai întâi în pictura murală a bisericilor din Oltenia, Muscel și Maramureș, și în pictura icoanelor pe sticlă din Transilvania. Se pare că atât pentru Țara Românească împreună cu Transilvania, cât și pentru Maramureș, filiera prin care tematica iconografică *Hristos vița-de-vie* a pătruns în repertoriul iconografic a fost una ucraineană. I.D. Ștefănescu semnală în cadrul repertoriului tematic al Maramureșului prezența nelipsită a „teascului de taină” (*le pressoir mystique*), însoțită în câteva biserici de imaginea tipologică a lui *Hristos ca strugure al Chanaanului*, ambele imagini având origini occidentale cu vădite rosturi catehetice⁵⁰. Despre ambele genuri de reprezentări euharistice, I.D.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 80: „Dass die komplexe Sinnbezüge den malern und ihre bäuerlichen Kundschaft bewusst waren, darf freilich bezweifelt werden, wengleich die bildkräftige Zusammenstellung von Christus und Weinstock sicherlich verstanden wurde: Die in den Einsetzungsworten des Abendmahls symbolisch vollzogene In-eins-Setzung des Abendmahlsweins mit dem Blut Christi, die bei jeder Liturgiefeier aufs Neue beschworen wird, dürfte der Schlüssel gewesen sein, der den Zugang zu diesem Bild ermöglichte”.

⁵⁰ Ștefănescu, *Arta veche*, p. 127: „În câteva biserici maramureșene, se văd două personaje care poartă, unul în urma altuia, pe o prăjină sprijinită pe umerii lor, un ciorchine mare de struguri. Se ilustrează astfel o temă apuseană, care nu se întâlnește în arta bizantină și orientală și nu apare nici în Rusia, Balcani și în Țările române. Izvorul ei se află în comentarii medievali: în Isidor din Sevilla și în alții. «Moise a trimis 12 cercetași în țara Chanaanului. Aceștia spuseseră, la întoarcere, că n-o să se poată așeza (evreii) în Țara Făgăduinței. Acești 12 cercetași sunt scribii și fariseii care au convins pe evrei și i-au făcut să nu creadă în Isus Cristos. Isus era doar printre ei sub chipul «ciorchinului de strugure minunat». Strugurele acesta l-au adus din Chanaan doi din cercetașii trimiși, agățat de o prăjină (cf. E. Mâle, *L'art religieux du XIII siècle en France*, p. 146). Comentarii explică că ciorchinele «mistic» este Isus al cărui sânge a umplut paharul bisericii. Personajul din frunte este poporul evreu orb și neștiutor care stă cu spatele la adevăr. Cel de-al doilea personaj, cu ochii țințiți pe ciorchinele de strugure, închipuie poporul «gentililor» care vede în aceasta crucea lui Isus Cristos. Imaginea se vede pe cutia de moaște, relicvariul crucii de la Tongres. În legătură directă cu tema analizată stă o a doua, teascului de taină (*le pressoir mystique*). De origine apuseană și aceasta, nu se întâlnește la Bizanț, în Orient, în Balcani, în Rusia, și nici în Țările române. În Maramureș, nu lipsește din nici un monument și, înfățișată, de obicei, în absida est, e pictată cu multă grijă. Isus Cristos stă pe capacul sarcofagului. Cu amândouă mâinile stoarce struguri într-un potir. Aceștia au crescut din vița

Ștefănescu menționa în 1968 că nu se întâlnesc, în general, în spațiul artei creștine bizantine și orientale, nici în Rusia, nici în Țările Române ori în Balcani, ceea ce înseamnă că nici celui mai bun cunoscător al programelor iconografice din spațiul creștinismului românesc nu-i erau cunoscute mai multe dintre reprezentările tematice *Hristos vița-de-vie* și nici conexiunile între ele, lucru mirabil dacă e să ținem cont de faptul că miniatura viței hristice din liturghierul manuscris muntean de la mijlocul secolului al XVII-lea a fost pomenită de G. Popescu-Vâlcea pentru prima dată în 1943 chiar în *Analecta*⁵¹ Institutului de Istoria Artei condus de I.D. Ștefănescu. Tema *Teascului de taină* este semnalată concret însă, în mai multe biserici maramureșene: pe unul din panourile laterale ale unui triptic al bisericii din Călinești-Susani⁵², pe un alt triptic în biserica din Budești-Susani⁵³, de două ori în pictura murală a bisericii din Sîrbi-Susani⁵⁴ (parietal, pe registru 2, între coloane, sub arcade, între sfinții episcopi, și pe peretele absidei de est, în centrul celui de-al doilea registru), ca temă centrală în

bogat dezvoltată, care se vede ieșind și înălțându-se din coasta străpunsă de lance (înainte de coborârea de pe cruce). Izvorul temei este în Numeri (cap. XCIII, 24) și în comentariile lui Isidor de Sevilla din Glosa Ordinară: «Calicem Ecclesiae propinavit». Tema este caracteristică Apusului și Maramureșului. În Răsărit și în Țările române un înger în zbor este pictat lângă cruce. Într-un potir strânge sângele care curge din coasta străpunsă a lui Isus răstignit. Aceeași idee înfățișată, la Bizanț și în țările de tradiție bizantină, sub o formă discretă, iar în Apus și Maramureș, stăruitor și brutal».

⁵¹ Popescu-Vâlcea, *Slujebnicul*, p. 142.

⁵² Ștefănescu, *Arta veche*, p. 88: „Menționăm două triptice. Cel dintâi se află în biserica din Călinești-Susani. Înfațișează, pe panoul central, Încoronarea Mariei: în picioare, cu mâinile pe piept, primește coroana așezată pe cap de Dumnezeu-Tatăl, bătrân, cu barba albă, și de Iisus care poartă o cruce mare. Raze pornite de sus arată împărtășirea Sfântului Duh. Într-unul din panourile laterale, e pictat Isus «izvorul vieții»; în celălalt, teascul de taină (le pressoir mystique)».

⁵³ *Ibidem*, p. 88: „Cel de-al doilea triptic se vede la Budești-Susani. E format dintr-o tăblie rectangulară încoronată de un fronton triunghiular însemnat cu o cruce. În acesta din urmă se vede Dumnezeu-Tatăl cu sceptorul în mâna stângă; are porumbelul sfântului Duh într-un nimb circular pe piept. Globul pământesc, însemnat cu cuvântul «dume», e rezemat de brațul stâng. Cu mâna dreaptă binecuvântează. Are chipul unui bătrân cu barba albă și capul încadrat de un nimb romboid. În centrul panoului rectangular, Isus Cristos, așezat pe capacul sarcofagului, storce cu amândouă mâinile un strugure legat de vrejul plin de frunze și struguri care a crescut din coasta lui împunsă de lance. Sucul picură într-un potir, pe care-l ține un înger. Tot acesta poartă în mâna stângă un rotulus desfășurat, cu inscripția românească în cirilice: «Răsumpăratune-ai pre noi din blestemul legeri cu scump sângele teu». În stânga și dreapta, în cadre rectangulare, sunt pictați în picioare Maria și Ioan Evanghelistul. Tema este inspirată din liturghia proscomidiei. Compoziția e de origine apuseană. Tripticul datează din prima jumătate a secolului al XIX-lea, și se leagă de picturile murale cu acest subiect, numeroase în Maramureș și datate de la începutul secolului al XVII-lea sau de mai târziu».

⁵⁴ *Ibidem*, p. 95-96.

decorul pictural al bisericii din Bârsana⁵⁵, ca variantă a *Teascului de taină* alături de *Mandylion* pe peretele de est al bisericii din Șieu⁵⁶, pe peretele absidei de est al bisericii din Poienile Glodului⁵⁷ (la sud, pictat alături de Sfântul Onufrie împărtășit de înger în pustie), pe absida de est a bisericii din Ieud⁵⁸ (pictat de către Alexandru Ponchalschi în 1782, ca operă de maturitate, alături de portretele episcopilor, printre care cele ale lui Petru Movilă de la Kiev, al cneazului Vladimir și ale mitropoliților Alexei și Ioan ai Moscovei), în decorul pictat al absidei estice a bisericii din Cuhea⁵⁹, pe registrul nordic al absidei de est a bisericii din Dragomirești⁶⁰ și pe latura estică a bisericii din Giulești⁶¹ (alături de Jertfa lui Avraam și Cina de la Emaus). Majoritatea acestor reprezentări sunt anterioare celei din 1782 de la Ieud. Fără a intra aici în detalii mai exacte legate de pictura și pictorii acestor biserici maramureșene din secolele XVIII-XIX, maniera în care a fost reprezentat *Teascul mistic* vădește un model polonez ori ucrainean recognoscibil și în alte elemente ale iconografiei maramureșene⁶². Același gen de reprezentare se regăsește în Ucraina încă din secolul al XVII-lea, în centrele de la Lvov și Kiev. Influența Kievului ca centru

⁵⁵ *Ibidem*, p. 104: „Patru sunt teme centrale juxtapuse: Înălțarea Sfintei Cruci, Teascul de taină, Vedenia lui Petre din Alexandria și Treimea la Mamvri”.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 105-106: „S-au închipuit sângele celui curs (sic) din coastă...» (variantă a temei «Le pressoir mystique»). [...] Varianta teascului de taină de pe peretele estic apare alături de Mandylion. Cea dintâi temă amintește idei din liturghia proscomidiei; cea de-a doua, persoana istorică a lui Isus Cristos”.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 108-109.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 110; Marius Porumb, *Biserici de lemn din Maramureș*, București, Editura Academiei Române, 2005, p. 24.

⁵⁹ Ștefănescu, *Arta veche*, p. 111.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 114.

⁶¹ *Ibidem*, p. 116.

⁶² *Ibidem*, p. 136-137: „Cercetătorul picturilor maramureșene trebuie să părăsească, pentru a le judeca și simți, atât concepția Renașterii, cât și ideea picturii bizantine. Fiindcă e vorba de o altă lume și de o concepție diferită de amândouă. Ipotezele naivității și țărănismului nu sunt întemeiate și nu explică nimic. Sunt numai piedici în calea prețuirii unei arte de o deosebită valoare. [...] Pictura pereților e formată dintr-o juxtapunere de teme copiate ori inspirate din manuscrise ilustrate ori din stampe și din reproduceri de icoane celebre, ale căror copii se aflau în Maramureș, în casele feudalilor, ori în posesia meșterilor zugravi. [...] Subiectele evanghelice cedează în fața temelor din Vechiul Testament, zugrăvite pe bolți și pe pereți. Observăm apoi că sunt aproape excluse scenele liturgice și de interpretare dogmatică. Faptul nu poate fi străin de atmosfera religioasă din secolul al XVI-lea și de la începutul secolului al XVII-lea, când din pricina protestantismului se accentuează lupta contra misticismului, dogmatismului și tradiției, pentru a se sublinia laturile istorice și morale ale cultului. Am arătat, într-o altă ordine de idei, că nu se văd portrete de ctitori și de kirierarhi. Faptul este caracteristic și nu poate fi despărțit de decăderea ordinii feudale și de activitatea unei ordini și lumi sociale noi. Legătura originară cu Apusul rămâne constantă până în secolul al XIX-lea. În locul înrâurii din bazilicatele bizantine, apare barocul vienez mijlocit de Polonia și Ungaria. [...] Decorul pictural este acel al vremii. Se inspiră aproape exclusiv din Apus și nu mai păstrează nimic din tradiția bizantină”.

al artelor⁶³, dovedit prin gravuri⁶⁴ și cărți împodobite cu miniaturi, în prima jumătate a secolului al XVII-lea, este un fapt neîndoielnic, datorat în mare măsură intelectualilor din Lvov, constituiți în celebra Frăție cu așezăminte sale culturale. Teodor Sienkovici, Micula Petrahnovici⁶⁵, Stepan din Miediki⁶⁶, Rutkovici⁶⁷ au folosit în secolul al XVII-lea cărțile ilustrate cu gravuri publicate la Kiev din care au împrumutat anumite motive iconografice, arătând o dorință de punere în evidență a ciclului Patimilor, conducând în cele din urmă către un baroc răsăritean care a privilegiat alegoria. Legăturile lui Stepan din Miediki cu centrele de la Sanok și Lvov de unde cunoaștem atât reprezentări ale lui *Hristos vița-de-vie* cât și ale *Teascului mistic* în varianta sa occidentală chiar de la sfârșitul secolului al XVII-lea, ne dovedesc că aceasta este calea prin care temele iconografice au pătruns prin intermediul gravurilor și miniaturilor liturgice în repertoriul iconarilor ucraineni. Natalia Komashko menționează explicit folosirea gravurilor olandeze de către artiștii ucraineni și preferința pentru ilustrarea subiectelor alegorice precum reprezentarea lui *Hristos în teasc* din satul Motyzhin, de la sfârșitul secolului al XVII-lea, păstrată la Kiev, care derivă din gravura lui Jeronimus Wierix⁶⁸. În albumul de icoane ucrainene editat în anul 2007 la Oradea regăsim o reproducere a unei imagini *Hristos vița-de-vie* de la jumătatea secolului al XVIII-lea din Muzeul Național de Artă din Kiev într-un stil foarte realist, asemănătoare cu cele din Maramureș prin prezența îngerului care ține cu dreapta potirul în care Hristos zdrobește strugurii, iar în mâna

⁶³ *Icoane*, trad. rom. Mihaela Tocuș, Oradea, Ed. Aquila 93, 2007, p. 196-198: „Școala de artă de la Mănăstirea Peșterilor din Kiev era faimoasă atât în Ucraina, cât și peste hotare. Ca și Academia Mogila din Kiev (universitatea a primit statutul de Academie în 1701), și aceasta atrăgea tineri veniți de peste hotare, îndeosebi din Peninsula Balcanică. Școala avea numeroase lucrări ce serveau drept modele pentru studenți, printre care se aflau și gravuri din Europa occidentală și așa-numitele Kunstbücher. [...] Amprenta picturilor din Kiev poate fi recunoscută în numeroase icoane de pe teritoriul Ucrainei, dar și din Serbia și Ungaria, meleguri pe care ucrainenii aveau propriile lor ateliere, școli și ucenici”.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 106: „Gravurile care împodobeau cărțile ucrainene și cele străine le-au oferit atât lui Teodor Sienkovici, cât și confracților săi un repertoriu nou de tematici și mijloace compoziționale, iar contactul cu artiștii de alte naționalități din Lvov i-a familiarizat cu noi genuri și tehnici de pictură”.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 112.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 148.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 166: „Icoanele lui Rutkovici, ca și cele ale majorității contemporanilor săi, purtau amprenta gravurii olandeze și germane, care s-a bucurat de mare popularitate în secolul XVII”.

⁶⁸ Natalia Komashko, „Ukrainian Icon Painting”, în Lilia Evseyeva, Natalia Komashko, Mikhail Krasilin et alii, *A History of Icon Painting. Sources. Traditions. Present day*, translated by Kate Cook, Moscow, 2005, p. 194-195: „Many works go back iconographically to Netherlands engravings, which circulated widely among Ukrainian artists, and illustrate allegorical subjects. Thus, the icon of *Christ in the Wine Press* (National Art Museum of the Ukraine, Kiev, ill. 8), which derives from an engraving by Jeronimus Wierix, contains a symbolical interpretation of the sacrament of the Eucharist”.

stângă ține piroanele răstignirii⁶⁹. Mai multe icoane ucrainene și galițiene de la sfârșitul secolului XVII și din prima jumătate a secolului al XVIII-lea dezvoltă aceeași tematică a lui *Hristos vița-de-vie*, ceea ce demonstrează că acest gen de reprezentare devenise una populară. Între gravurile care împodobesc *Acatistul Mântuitorului* tipărit la Kiev, în celebra Lavră Pecerskaia (1674) și la Lvov⁷⁰ (1699), într-o culegere de acatiste, se află reprezentări ale lui *Hristos vița-de-vie*, reproduse apoi în icoanele ucrainene și galițiene. Semnificativ, în acest sens, este faptul că unul din textele însemnate pe filacterul miniaturii *Hristos vița-de-vie* din *Slujebnicul* mitropolitului Ștefan, transcris de către G. Popescu-Vâlcea, conținea chiar un vers din *Acatistul Mântuitorului*.

După reproducerea sa miniaturală din *Slujebnicul* mitropolitan, în jurul anului 1652, reprezentarea alegorică *Hristos vița-de-vie*, cu semnificațiile sale euharistice legate de taina altarului, se regăsește în pictura murală brâncovenească și post-brâncovenească: în conca altarului din cadrul paraclisului Sfinților Apostoli de la mănăstirea Hurezi (1700, ieromonahii Iosif și Ioan), o imagine în biserica mănăstirii Cozia (1704-1705, unul dintre zugravii hurezeni), la Arnota (1706), la Vădeni-Tg. Jiu (1732, familia Ranite), în bisericuța bolniței de la mănăstirea Polovragi (1737, Gheorghe Ranite), la Poroița-Mehedinți⁷¹ și cu siguranță și în alte locuri. Problema a fost puțin cercetată, deși avem de-a face cu una dintre cele mai interesante interferențe iconografice între Orientul și Occidentul creștin având ca temă Euharistia. Reprezentarea este cu atât mai interesantă cu cât ea survine în spațiul răsăritean cu mult după momentul interzicerii canonice a reprezentărilor iconografice alegorice⁷², dar și a primirii strugurilor ca daruri liturgice la altar⁷³. Se pare că în cazul reprezentării *Hristos vița-de-vie* nu este vorba de o creație a zugravilor din perioada brâncovenească decât în sensul unei anume stilizări și că nu avem de-a face nici cu o autohtonizare a erminiei, așa cum s-ar putea crede la prima vedere, ci cu o preluare și o adaptare plastică în tiparele sensibilității românești a unui model străin, după gravurile din cărțile liturgice ucrainene. Deși popularitatea temei a crescut doar în primele decenii ale secolului al XVIII-lea, antecedentele sale s-ar putea regăsi în ultimele decenii ale secolului al XVII-lea,

⁶⁹ *Ibidem*, p. 243.

⁷⁰ Vezi reproducerea gravurii *Hristos vița-de-vie* din *Acatistierul* galițian tipărit la Lvov în 1699, în Ioana Iancovescu, „Les sources russes et ukrainiennes de la peinture murale au temps de Constantin Brancovan”, în *RRHA.BA*, tome XLV (2008), p. 105, fig. 5b.

⁷¹ Cf. Gânscă, *Iconografia*, n. 4: „Uneori Crucea lipsește. Este și cazul bisericii Poroița-Mehedinți, unde Hristos șade pe un fel de jilț, iar Crucea din spate nu este zugrăvită”.

⁷² Interdicția pictării simbolice a lui Hristos ca miel apare în canonul 82 al Sinodului Trulan (692) V-VI ecumenic, în *BOR*, LXXIV (1956), nr. 6-7, p. 576.

⁷³ Menționarea pedepsei de caterisire a preoților care pun strugurii aduși la un loc cu Sfânta Împărtășanie apare în canonul 28 al Sinodului Trulan (692) V-VI ecumenic, în *BOR*, LXXIV (1956), nr. 6-7, p. 575.

după apariția sa în *Slujebnicul* mitropolitan. De fapt, influențele ucrainene barocizante se manifestă în iconografia din Țara Românească de la mijlocul secolului al XVII-lea, după momentul în care Petru Movilă, mitropolitul Kievului, la cererea voievodului Matei Basarab, trimitea tipografi ucraineni și polonezi pentru întemeierea tipografiei de la Câmpulung în 1635, iar aceștia au dus cu ei și modelele gravurilor de origine occidentală⁷⁴. Acest val a adus cu sine un curent înnoitor în iconografia românească⁷⁵. Tendințe spre o ornamentică și iconografie barocă se pot vedea chiar în miniaturile și inițialele din *Slujebnicul* des invocat. Deși nu cunoaștem autorul miniaturii *Hristos vița-de-vie* din acest liturghier manuscris, mai mult ca sigur că el a folosit un model ucrainean, o gravură imprimată dintr-o carte de cult, probabil *Acatistierul* tipărit la Kiev și la Lvov. Mult mai interesant pare, însă, programul pastoral pe care-l presupune, imperativul catehetic și euharistic din cuvintele înscrise lângă potirul din miniatura muntenească: *Adună pe robii Săi cu mare predicare la potir!* Știm doar că, în 1739, urmașul în scaunul mitropolitan muntenească, Neofit Cretanul, adresa preoților și monahilor din Țara Românească un cuvânt pastoral în care pleda pentru post, spovedanie și împărtășanie, deplângând nivelul de participare extrem de scăzut al credincioșilor români la viața sacramentală⁷⁶. Într-un anumit sens, reprezentarea miniaturală *Hristos vița-de-vie* și răspândirea sa ulterioară, atât în pictura murală muntenească și maramureșeană, cât și în iconografia pe sticlă din câteva centre din Transilvania, reprezintă un impuls și un reper catehetic pentru prima formă de învioreare euharistică din spațiul românesc. Oricât de timidă ar fi fost ea la nivelul concret al parohiei, nu poate să nu ne mire că o imagine dintr-un liturghier manuscris a ajuns după un veac din ochii vlădicului în cei ai țăranului, ca o icoană a Legământului creștin sub expresia sa euharistică.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Aaronberg Lavin, Marilyn, „The Mystic Winepress in the Mèrode Altarpiece”, în *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honour of Millard Meiss*, ed. Irving Lavin, John Plummer, New York, 1977, p. 297-301.

⁷⁴ Petre P. Panaitescu, „Influența operei lui Petru Movilă, arhiepiscop al Kievului, în Principatele Române”, în Idem, *Petru Movilă. Studii*, București, Editura Enciclopedică, 1996, p. 20-22.

⁷⁵ Marina I. Sabados, „Influences occidentales dans la peinture roumaine d'icône du XVII^e siècle”, în *RRHA.BA*, tome XL (2002-2003), p. 36-37.

⁷⁶ Ioan Ică jr, „Împărtășirea continuă pro și contra – o dispută perenă și lecțiile ei”; subtitlurile: O pastorală din 1739 – alerta unui mitropolit; Criză religioasă și spirituală în Balcani, în Idem (ed.), *Împărtășirea continuă cu Sfintele Taine. Dosarul unei controversă – mărturiile Tradiției*, Sibiu, Editura Deisis, 2006, p. 5-9.

- Büttner, Frank O., „Andachtsbuch und Andachtsbild. Flämische Biespiele einer nichtnarrativen Ikonographie in Psalter, Stundenbuch und Gebetsbuch“, in *Album de codicologie et de paléographie offert à Martin Witek*, Löwen-Paris, 1993, p. 27-63.
- Doorsy, Yasmin, „Christus in der Kelter“, in Frank M. Kammel (Hrsg.), *Spiegel der Frömmigkeit im Spätmittelalter, Ausstellungskatalog des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg, 2000, 189 f.
- Kopf, Ulrich, „Passionsfrömmigkeit“, in *TRE*, 27, 1997, p. 722-764.
- Lambert, Gisèle, „Etude iconographique du thème du pressoir mystique à travers la gravure du XV au XX siècle“, in Alexandre-Bidon (ed.), *Actes du Colloque de Recloses*, Paris, Editions du Cerf, 1990, p. 107-128.
- Mane, Perrine, „Le pressoir mystique dans les fresques et les miniatures médiévales“, in Danièle Alexandre-Bidon (ed.), *Actes du Colloque de Recloses*, Paris, Editions du Cerf, 1990, p. 93-106.
- Marrow, James H., *Passion Ikonographie in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narration*, Kortjik, 1979 [Ars Neerlandica 1], p. 50-52 și 83-94.
- Nitz, Genoveva, art. „Kelter“, II. „Ikonographie“, in *LThK*³, 5, 1996, p. 1392.
- Panofsky, Erwin, „Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des «Schmerzensmannes» und der «Maria Mediatrix»“, in *Festschrift für Max. J. Friedländer*, Leipzig, 1927, p. 284.
- Schiller, Gertrud, *Ikonographie der christlichen Kunst*. Bd. 2. *Die Passion Jesu Christi*, Gutersloh, 1968, p. 242 ș.u.
- Schreiber, Wilhelm I., *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts*, 3. Aufl., Stuttgart, 1969, nr. 841.
- Stein-Kecks, Heidrun, „«Gratiam habere desideras». Die «mystische Kelter» im Kapitelsaal der Zisterzienserinnen von Sonnefeld“, in *Frömmigkeit – Theologie – Frömmigkeitstheologie – Contributions to European History (Studies in the History of Christian Traditions. Festschrift für Berndt Hamm)*, Hrsg. Gudrun Litz, Heidrun Munzert und Roland Liebenberg, Leiden/Boston 2005, p. 253-268.
- Stuhlfauth, Georg, „Neuschöpfungen christlicher Sinnbilder. Brauch und Sinnbild“, in *Festschrift für Eugen Febrle*, Karlsruhe, 1940, p. 240-244.
- Thomas, Alois, *Die Theologie des mystischen Kelterbildes*, Theologiedissertation, Universität Freiburg, 1931.
- Idem, *Die Darstellung Christi in der Kelter*, Düsseldorf, 1936.
- Idem, „Kelter, mystische“, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Begr. von Engelbert Kirschbaum. Hrsg. von Wolfgang Braunfels. Band 2, Freiburg im Breisgau u.a., Herder Verlag, 1970, p. 497-504; Idem, „Weinstock, Weintraube“, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Band 4, 1974, p. 491-494; Idem, „Weinbau, Weinernte“, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Band 4, 1974, p. 484.
- Idem, „Ein Hausaltärchen von Ruth Schonmann“, in *Ars et ecclesiae. Festschrift für Franz J. Ronig*, Trier, 1989, p. 435-446.
- Weckwerth, Alfred, „Christus in der Kelter. Ursprung und Wandlungen eines Bildmotivs“, in *Beiträge zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe für Heinz Rudolf Rosemann*, Hrsg. Ernst Guldan, Berlin, 1960, p. 95-108.



' . ! # # @
p " 99

99 1 " = / 0" 1 " P
99 0 " # 70 "