

TEME ICONOGRAFICE, REPREZENTATE ÎN CREAȚIA ARTISTICĂ PREISTORICĂ*

DE

VASILE CHIRICA, GEORGE BODI**, VALENTIN-CODRIN CHIRICA

Abstract

The artistic creation of prehistoric human communities is very rich and varied in terms of representing the entire natural environment as a factor of opposition to humankind, its continuous attempts to master the environment and transform the basic means of subsistence for survival. Religious feeling was a consistent feature of human permanence.

Through the religious feeling that we cannot understand in all its expressions, human communities developed artistic or cultural creations that can be framed in religious themes, as we find them repeating in various forms, but almost identical in the artistic execution and religious connotation. These religious themes, represented in prehistoric artistic creation, are the following: the substitution, the orant, the forbidden image, the feminine divinity, the masculine divinity and the hand representation.

In terms of the spirituality of Paleolithic human communities, we consider that all artistic creation has religious connotations. Moreover, the researchers of this period no longer doubt the existence of the religious phenomenon, the individual and collective sacred among those human communities.

Keywords: *iconographic themes; prehistoric religions; orant; forbidden image; substitution; feminine divinity; masculine divinity; artistic canons.*

Creația artistică a comunităților umane preistorice este foarte bogată și variată în ceea ce privește reprezentarea întregului mediu natural, ca factor de opoziție a antropomorfului, a încercărilor sale permanente de a stăpâni mediul și de a-l transforma în mijloace elementare de subsistență, pentru supraviețuire. Sentimentul religios a constituit o trăsătură a permanenței omului. Acesta și-a recunoscut «imaginea» în visajul uman de pe galetul de jasp de la Makapansgat (Africa de Sud), pe care l-a adus din mediul amorf în mediul sacralizat ca urmare a amplasării campamentelor, cu aproximativ trei milioane de ani în urmă¹. Apariția conștiinței umane, când primii oameni au devenit conștienți de ceea ce reprezintă ei în mediul natural permanent ostil, începând transformarea lumii naturale potrivit scopurilor specifice existenței umane, este considerată ca aparținând aceleiași perioade de timp². Omul a devenit conștient de sine mai ales atunci când a descoperit, în mediul natural, elemente identice sau asemănătoare cu chipul său, le-a acordat atenția cuvenită, pentru că începuse să le considere ca aparținând speciei pe care o reprezenta în ansamblul lumii vii. În ceea ce privește tentativele arheologilor, chiar ale exegeților religiilor preistorice, de a descifra, înțelege ori interpreta sacralitatea comunităților umane, începând de la primele lor manifestări, noi am luat în considerație mai întâi

* Acest material reprezintă varianta revăzută și adăugită a unui studiu predat spre publicare în cadrul unui volum colectiv, din seria *Eastern and Central European Studies*, din cadrul editurii Peter Lang.

** Institutul de Arheologie Iași, vchirica@yahoo.com.; georgebodi@gmail.com

¹ J. Clottes, *Spiritualité et religion au Paléolithique: les signes d'une émergence progressive*, in *Religions & Histoire*, 2005, nr. 2, mai-juin, pp. 18–25; G. Davidescu, V. Chirica, M. Cucolea, *Istorie și viață spirituală în zona montană și submontană a Neamțului*, Ed. Pim, Iași, 2005, pp. 20–21.

² R. Leakey, *Originea omului*, Ed. Humanitas, București, 1995, p. 74.

descoperirile din peștera Kozarnica, Bulgaria³. Aici, în nivelele de locuire aparținând Paleoliticului inferior, datate între 1,2 și 0,9 milioane de ani, au fost descoperite mai multe fragmente de așchii, decorate cu striuri intenționate, care nu provin de la operațiunile de tranșare a cărnii. Cea mai reprezentativă este o tibia de bovidu, lungă de 95,15 mm și lată de 12,41 mm, ce provine din stratul 12, datat la 1.000.000 de ani. Piesa a fost decorată cu mai multe serii de striuri cu lungimea de 10–15 mm. Prima serie de striuri este situată la extremitatea stângă a piesei, acestea fiind oblice în raport cu axul suportului. Această serie este constituită dintr-o striatie și un grup de 3 incizii. A doua serie este situată la 16 mm dreapta față de prima serie, și este formată dintr-un grup de 4 incizii paralele, distanțate la 1–2 mm una de alta, dispuse tot oblic; a patra incizie, ultima, este alcătuită, la rândul ei, din 4 tăieturi fine, tot oblice. A treia serie este incompletă, probabil datorită stării proaste de conservare a piesei. Această serie este situată la 25 mm distanță de seria precedentă, și este alcătuită din 2 incizii, ce par a fi superficiale, dar trasate aproape perpendicular pe axul lung al piesei. Lungimea lor este de 8,5 și 11,5 mm. A treia serie, cea mai bine conservată, este și cea mai bogat reprezentată. Este situată la 11,5 mm distanță de precedentă, iar lungimea celor 4 incizii este de 10–13 mm. Prima incizie este profundă și are un profil în *U* asimetric, cu o ușoară răzuire la partea inferioară. A treia incizie s-a executat pe fundalul unei lustruiri; inciziile a doua și a patra nu au trăsături diferite de precedentele.

Un comportament social al comunităților lui *Homo erectus* pare să fie evidențiat și dacă avem în vedere descoperirile de la Belle-Roche (Belgia), de pe terasele înalte ale Loarei (Franța), datate pe la 1 milion de ani, ce par să facă dovada existenței unor construcții special amenajate încă la această vârstă⁴. Am mai putea adăuga descoperirea de la Bilzingsleben (Germania), datată între 350.000–320.000 ani, ca intenție de perenitate a gestului estetic. Aici, pe un fragment de tibia de elefant au fost trasate, prin incizii, fascicule de linii verticale, încadrate de linii oblice, simetrice (fig. 1), aceste elemente constituindu-se printre cele mai vechi manifestări artistice preistorice, realizate cu intenție de către artiștii epocii. Întâmplător sau nu, decorul incizat pe unul din fragmentele de oase este identic cu razele soarelui la asfințit: linii verticale, încadrate simetric de grupe de linii oblice, radiale⁵.

O altă etapă în această tentativă perpetuă de devenire este aceea când omul și-a creat propria înfățișare, prin ceea ce arheologii au numit „masca” de la Roche Cotard, datată pe la 38.000–36.000 ani BP. Dar, nu putem trece cu vederea descoperirea mormântului de la Shanidar, din Irak. Aici, decedatul a fost depus pe un „pat” de flori, identificate ca specii pe baza eşantioanelor de polen⁶. S-a constatat că păstorii nomazi din Irak folosesc și în prezent florile respective pentru valențele lor vindecătoare. Dar, în esență, descoperirea de la Shanidar comportă două elemente: aspectul spiritual-estetic, reprezentat de depunerea mortului pe un „pat” de flori, și aspectul spiritual al tendinței permanente a omului spre înviere, ca urmare a caracteristicilor vindecătoare ale plantelor respective. Noi admitem faptul că omul s-a născut cu sentimentul religios⁷, și că de aici a început inclusiv tentativa sa permanentă de a-și substitui întregul mediu în care trăia. Pentru aceasta, omul a trebuit să facă apel la divinitate, căci, în mentalul colectiv al comunităților umane preistorice, îndeosebi al celor agricole, forțele generatoare ale naturii pot lua forme omenești, devenind, în felul acesta, divinități protectoare. Așadar, constatăm, o spune și E. Durkheim⁸, că primele imagini, noțiuni, sisteme, pe care omul le-a creat despre lumea înconjurătoare, dar și despre sine însuși, sunt de origine religioasă; acestea sunt rezultatul gândirii religioase a omului ca entitate superioară a lumii. De aceea, considerăm că, prin sentimentul religios, pe care nu avem pretenția de a-l înțelege în toate manifestările sale, comunitățile umane

³ A. Guadelli, J.-L. Guadelli, *Une expression <symbolique> sur os dans le Paléolithique inférieur. Etude préliminaire de l'os incisé de la grotte Kozarnika, Bulgarie du Nord-Ouest*, in *La Spiritualité. Actes du Coll. de la Commission 8 de l'UISPP, Liège, 2003* (dir. M. Otte), ERAUL 106, Liège 2004, pp. 87–95.

⁴ J.-M. Cordy et alii, *La Belle Roche (Sprimont, Belgium): the Oldest Archaeological Site in the Benelux. A Report on a Fiels Trip*, in *Cinq millions d'années: l'aventure humaine* (ed. M. Toussaint), ERAUL 56, Liège, 1993, pp. 287–30; J.-M. Cordy et alii., *Révision de l'ancienneté de l'Homme au Bénélux à travers le gisement préhistorique de la Belle-Roche (Sprimont, Liège), (Paléolithique inférieur) et des terrasses de l'Amblève*, in *XIV Congrès Int. des Sciences Pré- et Protohistoriques, Pré-Actes*, Liège, 2001, p. 98; J. Despriée et alii., *Les industries du Paléolithique inférieur des formations alluviales quaternaires de la région Centre (France)*, in *XIV Congrès Int. des Sciences Pré- et Protohistoriques, Pré-Actes*, Liège, 2001, p. 98.

⁵ J. K. Kozłowski, *L'Art de la Préhistoire en Europe orientale*, CNRS, Paris, 1992, p. 33.

⁶ J. Renault-Miskovsky, M. Girard, Bui Thi Mai, *La palynologie dans les sépultures*, in *Comportements des hommes du Paléolithique moyen et supérieur en Europe: territoire et milieu, Actes du Coll. du G.D.R. 1945 du CNRS, 2003* (dir. D. Vialou, J. Renault-Miskovsky, M. Patou-Mathis), ERAUL 111, Liège, 2005, p. 209.

⁷ G. Davidescu, V. Chirica, M. Cucolea, *Istorie și viață spirituală în zona montană și submontană a Neamțului*, Ed. Pim, Iași, 2005, pp. 20–21.

⁸ E. Durkheim, *Formele elementare ale vieții religioase*, Ed. Polirom, Iași, 1995, p. 21.

au ajuns la creații artistice sau manifestări cultice, care pot fi încadrate în *teme religioase*, deoarece le găsim reluate sub forme diverse, dar aproape identice în ceea ce privește realizarea artistică și conotația religioasă. Avem în vedere faptul că, încă din Preistorie, reprezentările religioase aparțin sacrului colectiv, destinate să întrețină, eventual să refacă anumite stări mentale ale comunității, tocmai ca elemente ale unei realități colective, de natură socială. În felul acesta credem că au apărut (au fost create) riturile, cu numeroase variante de manifestare, atât în domeniul celor vii, cât și în ceea ce privește *trecerea* celor morți.

O astfel de temă cu aspect religios poate fi considerată *substituirea*. Desprins din restul lumii animale prin inteligență, dar mai ales prin faptul că a desfășurat activități comune, gândite coerent, dovedind caracterul său social, omul a dus o luptă permanentă cu mediul ostil, reprezentat fie prin marile carnivore, feroce și rapace, fie prin restul animalelor, fie prin însăși ostilitatea mediului natural ambiental, astfel că, îndeosebi în Paleoliticul superior (în perioadele anterioare nu avem dovezi elocvente), vânătorii comunităților umane au căutat să-și subordoneze, chiar și parțial, poate și temporar, întregul mediu ambiental, ostil; în acest sens, comunitățile umane paleolitice și-au asumat cu câteva zeci de mii de ani (dacă luăm în considerație doar elementele constitutive ale Paleoliticului superior), sensurile creației biblice: „creșteți și vă înmulțiți și stăpâniți pământul și domniți peste peștii mării, peste păsările cerului, peste toate animalele, peste toate vietățile, ce se mișcă pe pământ, și peste tot pământul”⁹, prin care omul a devenit stăpânul întregii lumi vii. Pentru a-și îndeplini acest deziderat, omul a încercat să-și substituie forța, agilitatea animalelor carnivore sau erbivore. Unii specialiști acceptă ideea substituirii (deghizării) doar în scopul de a se putea apropia de animale, pentru facilitarea vânătorii. Noi credem că în Paleoliticul superior comunitățile umane ajunseseră la un grad mult mai mare de cunoaștere a propriei valori, astfel că omul și-a asumat rolul de stăpân aproape absolut al întregii lumi cunoscute. În acest sens observăm că încă din Paleoliticul mijlociu, substituirea, dominația asupra animalelor ostile, s-a făcut prin depunerea rituală a coarnelor de ren și cerb, a altor părți din animalul vânat, în mormintele special amenajate, ale celor decedați dintre membrii comunității respective; ideea și ritualurile s-au păstrat până în Mezolitic¹⁰. Din modalitățile de depunere, ca ofrande, poate și cu alte semnificații pe care nu le cunoaștem, putem emite ipoteza că exista un anume ritual în cadrul ritului înhumării. Într-o anumită etapă (cultură arheologică) a Paleoliticului superior, vânătorul își asumă și își asigură forța, viteza de mișcare, chiar rapacitatea animalelor, toate capacitățile definitorii ale erbivorelor și carnivorelor a căror „îmbrăcăminte” o ia, dar își păstrează esența umană: mâinile și picioarele (redate foarte sugestiv în artă); acoperirea capului – principala sursă a vieții și a puterii – cu „masca” animalului substituit a constituit un element religios esențial în întreaga epopee a comunităților umane de a deveni stăpânii mediului. Așadar, „îmbrăcând” pielea animalului, acoperindu-se cu capul acestuia, omul se identifică cu însuși animalul vânat, de la care preia, simbolic și nu numai, esența existenței sale. Din acest punct de vedere, putem accepta ideea că *substituirea* biblică, a fiului lui Avraam, cu berbecul pentru jertfa adusă Creatorului¹¹ a fost devansată cu peste 50 de milenii (fig. 1, 2). La Hohlenstein-Stadel, Germania, a fost descoperită statueta masculină (reconstituită din peste 200 fragmente), creată dintr-o defensă de mamut. Are trunchiul alungit, picioarele scurte, ca și brațul stâng (cel drept a fost distrus din vechime). Reprezentarea capului, de tipul felinei sau a ursului, face din această creație prima reprezentare a divinității cu caracteristici duble, om-animal, din arta mobilă paleolitică, datată pe la 32.000 ani BP. În stațiunile din Franța: Gabillou, Lourdes, Trois Frères, iconografia substituirii marilor ierbivore de către omul-vânător este mai bogată și diversificată. Precizăm că specialiștii în domeniu au interpretat aceste creații artistice ca reprezentând șamanii, deghizați în «mari vrăjitori»¹². De exemplu, în grotă Trois Frères, s-a realizat o adevărată compoziție de personaje complexe ca și înfățișare, fiind redată substituirea animalelor prin *antropomorful* cu trăsături zoomorfe: bizonul cu coapse și sex uman (fig. 3a); coarne de cerb, visaj de bufniță, labe de leu și coapse umane (fig. 3b); omul-bizon, ce dansează și cântă la un instrument muzical (flaut ?); chiar și animalele din fața sa sunt compozite: labe de cerb, cap de bizon sau ren cu labele anterioare suprapuse (fig. 3c). Avem aici o reprezentare complexă a spiritului uman, ale căror sensuri simbolice nu au fost încă înțelese de către exegeții în domeniu.

În Grotă Fumane, Italia, cea mai importantă creație artistică o reprezintă imaginea *antropomorfului*, schematizată, probabil bărbat. Văzută din față, pare să aibă capul redat cu două coarne slab convexe, neterminate (sau ale căror părți finale au fost distruse); în mâna dreaptă ține un element de aspect geometric (dar poate fi și

⁹ *Biblia, Facerea*, 1, 28.

¹⁰ M. Otte, *La Préhistoire*, De Boeck Université, Paris, Bruxelles, 1999, p. 119, 202–203; V. Chirica, D. Boghian, *Arheologia preistorică a lumii (I, Paleolitic-Mezolitic)*, Ed. Helios, Iași, 2003, pp. 108–111.

¹¹ *Biblia, Facerea*, 22, 1–13.

¹² A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'Art Occidental*, Ed. Mazenot, Paris, 1965, p. 86; J. Clottes, op. cit. (n. 1), pp. 24–25; Gh. Lazarovici, C.-M. Lazarovici, M. Merlini, *Tărtăria and the sacred tablets*, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2011, p. 300.

o reprezentare zoomorfă, căci par să se distingă cele patru picioare, el fiind suspendat la nivelul capului); mâna stângă o are tot semi-orizontală, cu antebrațul în jos, iar picioarele se termină în arce de cerc, parțial asemănătoare cu motivul în „inel” de pe altă reprezentare. Dar putem să observăm caracterul artistic-religios al reprezentării, poate chiar o scenă de dans. Dacă luăm în considerație și fragmentele de coaste de erbivore, decorate cu incizii, ori incisivii de cerb, cu caneluri pe treimea dinspre rădăcină, întregim tabloul acestei stațiuni – loc de ceremonii ale unor elemente de accentuată spiritualitate. În plus, trebuie să adăugăm faptul că, în Peștera Chauvet, zoomorul (bizonul) are trăsături umane, reprezentate prin mâini (fig. 3 și 4).

O altă temă religioasă, intens tratată în arta Paleoliticului superior și a Neo-Eneoliticului a fost aceea a *marii divinități feminine* și a rolului său în supraviețuirea entității umane. Realizările antropomorfe feminine de la Kostienki, pe Don, sunt întregi (6) și fragmentare (peste 80); 6 erau decapitate în vechime, dar au fost găsite și peste 20 de capete izolate. Uneori capul avea decor „în benzi” gravate, dar și alte părți anatomice erau decorate cu motive diferite, chiar sub forma unui colier, dispus între sâni. Au fost descoperite statuete în poziție șezândă, unele depuse ritual în gropi mici, săpate în interiorul locuinței, pe un strat de lut foarte fin, pereții fiind vopsiți cu ocră roșu, întregul complex fiind acoperit cu omoșplăți de mamut. Materia primă o constituie fildeşul, calcarul, lutul ars. Realizarea sânilor, ca și abdomenul proeminent al statuetelor demonstrează că acestea reprezentau divinitatea însărcinată (ilustrată cel mai bine la Kostienki XIII). Imaginile reprezintă, deci, divinitatea feminină, ca element al unei noi ideologii religioase din această parte a Continentului¹³, care se află la baza credințelor neo-eneolitice în domeniu.

Omul a constatat natura vieții, a perpetuării speciei. Se știe, au demonstrat-o biologii, că orice ființă se naște cu un dublu instinct: de hrană și de procreare, de perpetuare, ca element al naturii sale biologice. Fiind parte componentă a întregului mediu natural, chiar dacă a devenit cel mai important element al său, omul nu s-a putut desprinde, ideologic, de natura devenirii și multiplicării sale fiziologice. A constatat că perpetuarea speciei se realizează prin natura feminității, fie om, fie animal. În acest sens, din punct de vedere ideologic, a ridicat feminitatea la rangul de mare divinitate, pe care a înzestrat-o cu multiple calități, toate având ca substrat procrearea și nașterea. Nu subscriem întru totul ideii despre „cultul fertilității și fecundității” atribuit plasticii feminine preistorice, steatopigiei, redării exagerate a feselor și sânilor la statuetele de tip *Venus*. Abia relativ recent, unii specialiști în ginecologie¹⁴, care au analizat trăsăturile anatomice ale statuetelor paleolitice de acest tip, au putut face deosebirea între starea de graviditate a unor creații artistice feminine, și starea de obezitate, pe care, personal, am numit-o ideal de frumusețe a unor comunități umane. În acest sens, al creației, ca și *canon artistic* cu valențe religioase, am considerat că reprezentarea de la Laussel, *Carte à jouer*, constituie, de fapt, esența de a da viață a divinității feminine, prin auto-procreare. În ceea ce privește calitatea precară a realizării artistice, noi am interpretat-o ca fiind elementul esențial al obligativității respectării canonului religios, care trebuia realizat prin mijloace artistice adecvate. Așadar, apreciem că nu realizarea artistică este mediocră (cum se apreciază în literatura de specialitate), ci s-a dorit reprezentarea ideologică a necunoscutului divin al auto-procreării. Ideea s-a continuat și în unele culturi arheologice neo-eneolitice¹⁵, unde creația artistică antropomorfă feminină este considerată ca reprezentând esența sacralității în ceea ce privește perpetuarea comunităților umane. Astfel, în unele civilizații eneolitice, Marea Divinitate este reprodusă în aceeași poziție de dublare simetrică a propriei imagini. (fig. 5). De altfel, A. Leroi-Gourhan¹⁶ apreciază că «*L'attitude des femmes est tout à fait extraordinaire pour l'art paléolithique, elle reflète une nonchalante liberté dont il n'existe pas d'autre exemple*». În directă legătură cu această temă importantă în creația religioasă a artei paleolitice și neo-eneolitice, credem că poate fi încadrată asocierea Marii Divinități cu elementul masculin, de regulă de natură celestă. Cea mai veche, dar și cea mai reprezentativă creație artistică religioasă în acest sens o reprezintă scena din Peștera Chauvet, datată la 32.000–31.000 ani BP¹⁷: pe un planșeu calcaros (situat în partea cea mai adâncă a peșterii, la înălțimea de peste 1,5 m, parcă cu intenția de a supraveghea întregul

¹³ G. Bosinski, *Homo sapiens. L'Histoire des chasseurs du Paléolithique supérieur en Europe (40.000–10.000 ans avant J.-C.)*, Ed. Errance, Paris, 1990, p. 123.

¹⁴ J.-P. Duhard, *Le réalisme de la figuration féminine paléolithique*, in *La Dame de Brassempouy, Actes du Coll. De Brassempouy (juillet 1994)* (ed. H. Delporte), ERAUL 74, Liège, 1995, pp. 65–70.

¹⁵ V. Chirica, *La Grande Déesse et son interprétation dans l'art paléolithique*, in *La Spiritualité. Actes du colloque de la commission 8 de l'UISPP (Paléolithique supérieur)*, Liège, 10–12 décembre 2003 (éd. M. Otte), Liège, ERAUL, 106, 2004, pp. 187–194.

¹⁶ A. Leroi-Gourhan, op. cit. (n. 12), p. 289.

¹⁷ J. Clottes (sous la dir. de), *La grotte Chauvet. L'Art des origines*, Seuil, Paris 2001, fig. 161–162; V. Chirica, *Artă și religii preistorice. Sanctuarele paleoliticului superior european*, in *Prelegeri Academice*, V, 2006, 5, p. 20.

bestiar pictat până aici), a fost redat conturul amplu al unui urs de peșteră, peste care s-a trasat, tot cu culoare neagră, zona sacralizată feminină a procreării și nașterii: zona genitală și coapsele, întreaga imagine fiind pusă sub protecția regeneratoare a capului de bovidu, cu mâini de om, pictat la partea superioară a planșeului (fig. 4). Așadar, ca și la Fumane, unde vânătorul își etala trofeul ce reprezenta succesul vânătorii și, deci, al existenței comunităților umane respective, la Chauvet vedem înfățișată însăși ideea continuității vieții umane, prin redarea esenței perpetuării speciei: principiul feminin, pe planul htonic, și cel masculin, regenerativ, pe planul uranic, celest.

Aceeași idee o găsim și la Grimaldi, unde se remarcă și placa pe care a fost reprezentată, ca la Laussel, imaginea procreerii, a acuplării celor două elemente, *ying* și *yang*. Statuetele au fost realizate conform „canoanelor” religioase sau estetice ale timpului și comunității umane. Alte celebre *Venus* paleolitice: Lespugne, Brassempouy, Montpazier, Sireuil, Tursac, Mainz-Linsenberg, Mauern, Savignano, Willendorf, Malta, Moravany, Kostienki etc., au fost realizate potrivit acelorași *canoane* ale artei și religiilor paleolitice, referitoare la sublinierile artistice ale Marii Divinități și ale caracteristicilor acesteia. Dar, după opinia noastră, cea mai evidentă realizare artistică din domeniul manifestării religioase în sensul asocierii divinității feminine cu taurul celest, o vom revedea, 17 milenii mai târziu, într-o altă grotă din Franța, Magdelaine des Albis: o scenă complexă: femeia este redată în poziție ginecologică, iar bizonul în poziție „de atac”. Așadar, în această interpretare a manifestărilor ideologice ale comunităților umane, constatăm asocierea imaginii feminine cu forța regeneratoare a bizonului sau a calului, ca la Madelaine (Tarn) (Franța)¹⁸ (fig. 6), dar reprezentarea acestei teme o regăsim și pe ceramica eneolitică, de factură cucuteniană, unde este reprezentat taurul celest (Ruginoasa, Târgu Ocna – *Podet* – România, Bilcze Złote – Ucraina) sau în asociere cu berbecul (Hoisești – România); precizăm și faptul că artiștii epocii au creat și imagini diferite ale entităților feminin – masculin, cum ar fi în siturile de la Ghelăiești, Dumești, Trușești, Scânțea (România), unde reprezentarea feminină se deosebește de cea considerată masculină prin unele trăsături specifice (fig. 5). În ceea ce privește gravura și pictura paleolitică, putem constata chiar o anumită *evoluție* a reprezentărilor, cu unele identități și în arta eneolitică. Mai întâi, constatăm redarea divinității în poziție sexuală, singură (Gabillou) sau în asociere cu bizonul (La Magdelaine des Albis), numai cu cornul de bizon (Venus cu cornul, de la Laussel), sau cu capul de bizon pictat deasupra (Chauvet), dar și ca protectoare, în asociere cu alte animale (La Magdelaine des Albis, Angles-sur l'Anglin, Pech Merle, Hochlenstein Stadel). Divinitatea poate fi considerată și protectoare a întregii vieți, circumstanță în care putem aprecia că atât coarnele bourului, ale bizonului¹⁹, cât și ale berbecului reprezintă un univers închis, în centrul căruia se află Marea Divinitate protectoare.

Așadar, a altă suită de reprezentări ale *Divinității Universale* o descoperim pe placa de la Laussel și pe cea de la Grimaldi, în ceea ce s-a numit „coincidența contrariilor”. În aceste creații artistice noi vedem *sacralitatea procreației*, necunoscutul divin al acestui act, și tocmai pentru aceasta s-a folosit, la Laussel, o placă de calcar cu impurități; nu realizarea este mediocră, ci s-a dorit o scenă neclară, pentru a marca sacralitatea faptului încă necunoscut de către comunitatea religioasă a timpului.

Creatorii paleoliticului și ai neoliticului s-au supus «canonului» privind *imaginea interzisă* a divinității. Această nouă interpretare a realizărilor artistice paleolitice o poate constitui, ca altă temă artistică și religioasă, *imaginea interzisă*, deoarece fața, visajul divinității feminine este fie neredat (femeia acefală, la Gabillou, statuetele fără cap, de la Kostienki I), fie foarte slab și neclar redat, astfel că stabilirea caracterului antropomorf feminin este datorată conturului trupului acesteia. Ca interpretare, în Vechiul Testament se spune că a-L vedea pe Dumnezeu este mortal pentru oameni²⁰.

Am constatat că, în proporție covârșitoare, creațiile artistice paleolitice și neolitice au redat, uneori cu obstinație, caracteristicile feminității, dar visajul este doar sugerat, iar uneori lipsește cu desăvârșire. Fac excepție statuetele de la Brassempouy, sau din alte puține stațiuni paleolitice, iar în Neo-Eneolitic, proporția statuetelor feminine „fără chip” este și mai mare. O posibilă explicație poate sta tot în textul scripturistic „...și și-a acoperit Moise fața sa, căci se temea să privească pe Dumnezeu”²¹, iar A. Besançon apreciază că oamenii nu pot vedea divinitatea, căci le este dăunător. Așadar, canoanele de realizare plastică a divinității impuneau, ca modele de creație artistică, reprezentarea însemnelor feminității, dar interziceau redarea sub orice fel a

¹⁸ A. Leroi-Gourhan, op. cit. (n. 12), pp. 500–502.

¹⁹ G. Bodi, *Hoisești – La Pod. O așezare cucuteniană pe Valea Bahluiului*, Ed. PIM, în col. *Bibliotheca Archaeologica Moldaviae* (BAM), XIII, Iași, 2010, pp. 201–214.

²⁰ A. Besançon, *Imagina interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandisky*, Ed. Humanitas, București, 1996.

²¹ *Biblia, Ieșirea*, 3, 6.

chipului acestora, iar această obligativitate a devenit, după opinia noastră, o temă importantă a creației artistice preistorice. Nu ne referim aici la statuetele paleolitice și neolitice, găsite fără cap, deci sparte, probabil, ritual. Luăm în considerație descoperirea unui număr impresionant de statuete antropomorfe feminine întregi, dar al căror vizaj este doar schițat, extrem de schematizat (fig. 7). În acest «canon» se poate înscrie prezența statuetelor feminine, de tip „Venus”, de la Lespugne, Brassempouy, Montpazier, Sireuil, Tursac, Mainz-Linsenberg, Mauern, Savignano, Willendorf, Malta, Moravany, Kostienki, de care am amintit mai sus, de vârstă paleolitică, dar și a celor neo-eneolitice.

Aceste statuete se caracterizează prin *obligativitatea imaginii interzise*, canon respectat cu strictețe în arta paleolitică și eneolitică, ceea ce ne apropie, așa cum am mai precizat, de textul Vechiului Testament. Prezența unui număr sporit de statuete, la Grimaldi, unde s-au descoperit și morminte de copii, dar nu numai, în această grotă-sanctuar al artei și religiilor paleolitice, probează existența unor locuri cultice importante pentru manifestările religioase ale vremii. Precizăm că în arta simbolică a culturilor neo-eneolitice, reprezentările feminine sunt foarte numeroase, și acest nou aspect al artei se află în relație directă, fiind chiar determinat de viața agricolă a comunităților umane, din care a rezultat îmbogățirea și diversificarea manifestărilor culturale ale complexei vieți religioase. C.-M. Lazarovici apreciază că în numeroase creații artistice, fața ori creștetul reprezentărilor umane este acoperit de o mască, aceasta constituind un atribut al zeițăii²².

O tratare deosebită, a imaginii feminine, pe care o găsim în sanctuarele Paleoliticului superior, dar și în unele stațiuni neo-eneolitice, o constituie *oranta*, potrivit descoperirilor la Galgenberg, Geissenklösterle, poate și Laussel (așa-numitul *arcas*), dar și pe ceramica sau în arta statuară eneolitică.

Imaginea *orantei*, în paleolitic și neolitic, sugerează existența unei divinități, poate masculine, aflată pe un plan superior celei feminine. Ne referim la faptul că am descoperit mai multe creații plastice, paleolitice și neo-eneolitice, în care divinitatea (dacă acestea nu reprezintă personificarea unei preotese, cum se constată în cazul unor religii ale Orientului antic) este redată cu mâinile ridicate la rugăciune²³. Așadar, deși toți exegeții religiilor eneolitice (îndeosebi cucuteniene) apreciază existența unei singure divinități superioare, de natură feminină, de unde a derivat și ideea de „Religie a Mamei Universale”, noi apreciem o schimbare aproape totală de ideologie: existența unei „Religii a Tatălui Universal”, căci divinitatea feminină imploră ajutorul unei alte forțe spirituale, superioară, iar această forță nu putea să fie decât reprezentarea (divinitatea) masculină, regeneratoare. Spre această idee ne conduce aproape întreaga creație artistică, ce reprezintă dualitatea masculin-uranic – feminin-htonice. Dar noi nu generalizăm ideea existenței divinității masculine, superioară celei feminine; ca și la Chauvet ori Laussel etc. (Paleolitic), ori Ruginoasa, Bilde Zlote etc. (Eneolitic), divinitatea supremă putea să fie reprezentată de zoomorul masculin, în alte localități – situri-sanctuare paleolitice și neo-eneolitice, divinitatea supremă putea fi reprezentată de antropomorfismul feminin. Așadar, apreciem că nu trebuie să se generalizeze nici supremația „Religiei Marii Mame”, nici aceea a „Tatălui Universal”, căci noi credem că au existat deosebiri în ceea ce privește creația artistică, pe fundamente religioase, ale diverselor comunități umane paleolitice și neo-eneolitice (fig. 8).

Tema mâinii reprezintă, în cadrul demersului nostru, o altă temă importantă în arte și religiile preistorice europene. Ea este reprezentată în aproape toate grottele-sanctuare ale Paleoliticului superior european, dar și în creații de la sfârșitul timpurilor glaciare de pe alte continente²⁴.

În *Marea Grotă* de la Arcy-sur-Cure au fost identificate numeroase semne, ce au completat „tabloul” artistic al pictorilor aurignaci; se remarcă elementele antropomorfe: degete grupate, mai multe (șapte) amprente de mâini în negativ, cu degete complete (de adult și copil), o altă mână cu degetele incomplete, o mână în pozitiv, o reprezentare vulvară și alte trei elemente antropomorfe, printre care o siluetă feminină, la a cărei realizare s-a folosit reliefurile calcaros, întărit de ocrul roșu, dându-i formele generoase ale statuetelor de tip *Venus*. Grotă Gargas, Franța, este celebră îndeosebi prin reprezentarea mâinilor în peste 250 imagini pictate, a foarte numeroaselor (143) gravuri de animale (numai 5 animale pictate), dar și prin bogatele resturi paleontologice. Frapează prezența mâinilor pictate, care nu însoțesc alte figuri realizate în aceeași manieră artistică; au fost identificate 103 imagini ale mâinii stângi, dintre care 72 negre, 28 roșii, 2 albe, una cu ocrul, și

²² C.-M. Lazarovici, *Semne și simboluri în cultura Cucuteni-Tripolie*, în *Cucuteni 120 – valori universale* (coord. N. Ursulescu, C.-M. Lazarovici), Ed. Sedcom Libris, Iași, 2006, p. 68.

²³ V. Chirica, M.-C. Văleanu, C.-V. Chirica, *Motivul orantei în arta și religiile paleolitice și neo-eneolitice*, în *Arta antropomorfă feminină în Preistoria spațiului carpato-nistean* (eds. V. Chirica, G. Bodi), Ed. PIM, în col. *Bibliotheca Archaeologica Iassiensis* (BAI) XXIII, 2010, pp. 159–204; V. Chirica, M.-C. Văleanu, C.-V. Chirica, *Le motif d'orante dans l'Art et les religions paléolithiques*, în *Praehistoria*, 9–10, 2008–2009, Miskolc, 2010, pp. 307–330.

²⁴ J. Clottes, op. cit. (n. 1), pp. 18–19.

36 ale mâinii drepte: 13 negre, 23 roșii, inclusiv amprente în argilă; se remarcă, de asemenea, cele 10 mâini întregi, nemutilate, altora lipsindu-le degete sau numai anumite falange; unele mâini, îndeosebi de copii, au fost doar schițate. Pe baza numeroaselor reprezentări de mâini, au și fost denumite două *Sanctuare* ale acestora. Așadar, observăm importanța reprezentării mâinii în atât de multe variante și motive artistice, inclusiv cu deformații (poate congenitale sau mutilate în urma unor accidente provocate de vânătoare sau de animalele feroce, dar nu excludem mutilarea mâinii în cadrul ritualurilor de *trecere*, de inițiere, când tinerii, dar poate că și tinerele, aveau de suportat proceduri care le periclitaau chiar viața²⁵), de unde deducem că reprezentarea mâinii avea un rol extrem de important în creația artistică sacră a Paleoliticului superior (fig. 9, 10). Pentru demersul nostru, la fel de importantă poate fi asocierea, în pictură, a reprezentării calului și a mâinii, aceasta din urmă fiind repetată în multe spații ale peșterii de la Paglicci, Italia²⁶, dar și în numeroase alte sanctuare paleolitice din Franța.

Importanța reprezentării mâinilor a fost analizată de diverși exegeți, redarea lor fiind considerată fie coregrafie religioasă, limbaj (care încă nu a fost decodificat) sau mesaj. Noi vedem în redarea mâinii și alte elemente de factură religioasă: Mâna care *crează*, atunci când imaginea ei este alăturată tuturor creațiilor artistice, pe pereții grotelor-sanctuar; mâna care *protejează*, atunci când este situată în conexiune cu erbivorele neferoce (Paglicci, Pech-Merle); mâna care poate *stăpâni* animalele dăunătoare (Chauvet, Arcy-sur-Cure); mâna care se *sacrifică*, poate în cursul vânătorii; mâna cu *puteri superioare*, atunci când este redată cu deformații patologice, cu degete mutilate sau lipsă (Arcy, Gargas). Atât de numeroasele reprezentări, la Chauvet (peste 500 de *semne*), Gargas (peste 250, dar numai 10 întregi), ne transmit mesajul religios al acestor comunități umane. Mâna care crează poate fi reprezentată și prin aceea că în mai multe grote creațiile artistice au fost făcute cu mâna (degetul) în argila moale a pereților, sau pe locul de călcare, acestea fiind protejate, nedistruse în cadrul ceremoniilor cultice.

În aria culturii Precucuteni, mâna este bine reprezentată, dar fără a fi redată în asociere cu alte părți anatomice ale corpului uman, iar această temă religioasă este interpretată ca protectoare a conținutului vasului pe care a fost modelată, în relief, cu cinci degete desfăcute²⁷. Noi apreciem că interpretarea se poate extinde la întregul univers cunoscut al lumii vegetale și/sau animale (în funcție de conținutul vasului), chiar dacă se apreciază că, în general, vasele de cult conțineau cereale²⁸. În cuprinsul cultural al civilizației Cucuteni-Tripolie, redarea mâinii, într-o gamă foarte variată de procedee stilistice, s-a realizat prin reprezentarea întregului corp al divinității feminine²⁹. Observăm varietatea modelelor de reprezentare a mâinilor: întinse simetric vertical în jos sau în sus; în poziție de orantă (ridicate spre implorarea unei alte divinități); în poziție de dans (o mână în jos, alta în sus); în poziție de solicitare (întinse orizontal-arcuite); de ofertă (ambele mâini întinse spre dreapta, ținând un obiect); cu două sau mai multe degete, dar foarte stilizate; intenționat deformate (ambele mâini prelungite mult sub talia divinității și terminate cu motiv geometric – cerc sau punct); mâini care, anatomic, pleacă din umeri fiind dublate de altele, care pornesc din partea inferioară a taliei, ca o prelungire a sa, dar deasupra rochiei³⁰ etc.

*

Din punct de vedere al spiritualității comunităților umane paleolitice, noi credem că întreaga creație artistică avea conotații religioase. În acest sens, exegeții perioadei nu mai pun la îndoială existența fenomenului religios, al sacrului individual și colectiv la respectivele comunități umane. De altfel, E. Durkheim³¹ apreciază că „*lucrul sacru este îndeosebi acela pe care profanul nu trebuie și nu poate să-l atingă fără a fi pedepsit*” și iarăși suntem obligați să apelăm la unele citate și fapte biblice, relativ la interdicții. Poate că în această accepțiune a *obligațiilor* sacrului colectiv constă obligativitatea respectării sacrului individual, de către artiștii comunităților preistorice, cu referire la *imaginea interzisă*. Din acest punct de vedere, se apreciază că

²⁵ M. Eliade, *Sacrul și profanul*, Ed. Humanitas, București, 1992, p. 176.

²⁶ A. Palma di Cesnola, *Paglicci. Rignano Garganico*, Foggia, 1988.

²⁷ N. Ursulescu, D. Boghian, V. Cotiușă, *Ipostaze rare ale cultului fertilității în plastica antropomorfă a culturii Precucuteni*, în *Cucuteni 120 – valori universale* (coord. N. Ursulescu, C.-M. Lazarovici), Ed. Sedcom Libris, Iași, 2006, pp. 118–119.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ C.-M. Lazarovici, op. cit. (n. 22), pp. 65–71.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ E. Durkheim, op. cit. (n. 8), p. 48.

religia este „un ensemble d'actes rituels liés à la conception d'un domaine sacré distinct du profane et destinés à mettre l'âme humaine en rapport avec Dieu”³², sau „ensemble des doctrines et des pratiques qui établissent les rapports de l'être humain avec la puissance divine”³³. M. Otte apreciază că „il n'y a pas de religion sans le sentiment que certaines forces dépassent la mesure de l'homme, de son action, de ses connaissances ou de sa pensée”³⁴. Noi credem că, începând din Paleoliticul superior, omul se considera pe el însuși atotputernic, stăpân al spațiului și al tuturor celor care îl înconjurau, acesta fiind și sensul, scopul final al existenței sale, acela de a stăpâni peste tot pământul. În acest sens, încheierea lui A. Leroi-Gourhan ni se pare extrem de importantă: „Est-il indispensable de parler de religion...si l'on tien compte d'une spiritualité aux racines multiples, profondément insérées dans les différents domaines de la psychophysiologie des Anthropiens. L'homme, créateur d'outils, est aussi le créateur des symboles d'expression verbale ou des formes symboliques”³⁵. La rândul lor, M. Eliade³⁶ apreciază că „< religie > poate fi un termen util cu condiția să nu ne amintim mereu că el implică necesarmente credința într-un Dumnezeu, în zei sau în spirite, ci se referă la exprimarea sacrului și prin urmare are legătură cu ideile de ființă, sens și adevăr”, iar E. Durkheim³⁷ scrie că „credințele religioase propriu-zise sunt întotdeauna comune unei colectivități determinate, ce aderă la ele și îi practică riturile”; este ceea ce noi am dorit să argumentăm atunci când am precizat faptul că fiecare comunitate umană, chiar din aceeași fază a civilizației cucuteniene (de exemplu), își avea propriile elemente de cult religios, propriul sanctuar și propriile locuințe de cult, unde se celebrau propriile divinități (agricole și nu numai), în cadrul unor manifestări proprii.

Așadar, în Paleoliticul superior, viața spirituală este extraordinar de bine documentată prin cele aproape 200 grote-sanctuar, ca și prin creațiile de artă religioasă, cu elemente de sacralitate individuală și colectivă. În acest sens, apreciem că arta magdaleniană poate fi considerată ca element foarte important, poate de apogeu al mentalității religioase în întreaga epocă paleolitică. Începând cu Magdalenianul, arta și religia au o vocație publică, aparținând întregii comunități, devenind o legătură importantă între grupuri și între membrii grupului. Căutarea unor anumite zone ale peșterii pentru redarea anumitor scene pictate, asocierea omului cu animalele în cadrul unor scene comune, ori asocierea om-animal, în care omul îmbracă trăsăturile esențiale ale animalului (în mod evident, agilitate și forță), figurația schematizată feminină, ori redarea numai a sexualității feminine, apariția, pentru prima dată, a superiorității umane prin redarea animalului rănit (și nu orice animal, ci numai cele mai puternice – cai, bizoni, urși), toate acestea și încă multe altele vădese nivelul extraordinar al culturii religioase la care au ajuns vânătorii magdalenieni. Dar se impune și o încercare de explicare a prezenței sanctualelor în grote³⁸. La început (dar nu ne referim la o anumită perioadă din istoria evoluției comunităților umane), peșterile au fost folosite doar ca adăposturi naturale, împotriva factorilor dăunători ai mediului natural: frigul, vânturile, ploile, animalele rapace; găsim, astfel, locuiri în grote începând cu Paleoliticul inferior și până în perioade postpaleolitice; dar atunci când omul a ajuns să-și recunoască valorile spirituale, de orice fel, grotelile au fost transformate în sanctuare, fie ca depuneri ale celor morți, fie ca elemente de legătură cu divinitățile celeste, de orice natură or fi fost acestea. Așadar, în cadrul demersului nostru, vedem grotelile – acelea cu descoperiri arheologice de esență spirituală, ca elemente materiale, vizibile ale sacrului individual și colectiv. Nu mai itinerăm aici exemplele elocvente ale faptului religios, ca activitate aproape permanentă a vieții spirituale a comunităților umane preistorice³⁹. Grotelile constituiau, prin natura lucrurilor, spații închise, specifice sacrului, deci manifestărilor interzise profanului. Acestea deveneau sacre prin însăși locuirea umană; când comunitățile umane le-au transformat în sanctuare, ale căror pereți erau mai mult sau mai puțin în întregime acoperiți cu creația artistică cu specific spiritual, oamenii nu au mai locuit în acele grote, pentru ca specificul

³² J. Perrot, *Religion et Préhistoire: les problèmes de terminologie*, in *Religion & Histoire*, 2, mai–juin, 2005, p. 66.

³³ *Dictionnaire actuel de la langue française*, Flammarion, 1989, p. 978.

³⁴ M. Otte, *Introduction*, in *La Spiritualité. Actes du colloque de la commission 8 de l'UISPP (Paléolithique supérieur)*, Liège, 10–12 décembre 2003 (éd. M. Otte), Liège, 2004, ERAUL, 106, p. 5.

³⁵ A. Leroi-Gourhan, *Les religions de la Préhistoire*, in *La Préhistoire française*, tome I, Paris, 1976, p. 759.

³⁶ M. Eliade, *Nostalgia originilor. Istorie și semnificație în religie*, Ed. Humanitas, București, 1994, p. 5.

³⁷ E. Durkheim, op. cit. (n. 8), p. 51.

³⁸ A. Leroi-Gourhan, op. cit. (n. 12), pp. 114–128; *** *L'Art des cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*, Paris, 1985; M. Berenguer, *Prehistoric Cave Art in Northern Spain Asturias*, Frente de Afirmacion Hispanista A. C. Castillo del Moro, Ciudad de Maxico (f.a.).

³⁹ V. Chirica, *Elemente de artă religioasă în sanctuarele Paleoliticului superior*, în *Arheologia Moldovei (ArhMold)*, XXXIV, 2011, pp. 19–52.

sacrului să nu fie atins de acela al profanului. Așadar, constatăm nu numai interdicția profanului de atingere a sacrului, dar și invers, izolarea sacrului de prezența profanului. Dar asta nu înseamnă că viața spirituală nu s-a produs și în afara grotelor; îndeosebi în imensele întinderi loessice ale Europei de Est și Centrale, în lipsa grotelor, însăși locuirea umană a fost transformată în sanctuar, prin amenajarea mormintelor ca *spațiu sacru* al celor morți, ori a locurilor de cult, unde s-au păstrat creațiile artistice ale artei mobiliare. Ceea ce impune unele rezerve asupra ideii *obligativității* de tratare stilistică a unor opere de artă mobilă, pe care le-am inclus în categoriile *temelor iconografice*, se referă la identitatea modalităților de realizare plastică, fie că ne referim la *omul-leu* de la Hohlenstein-Stadel, fie că luăm în considerație *marii vrăjitori* din arta parietală franceză. Așadar, chiar dacă admitem faptul că fiecare mare comunitate umană, paleolitică sau neo-eneolitică, avea propriile *canoane* de reprezentare artistică, bazată pe acele comuniuni de gândire spirituală și de manifestare în cadrul riturilor și ritualurilor, observăm anumite specificități locale, poate chiar temporare, dar nu oțimem nici posibilele diferențieri ideologice ale comunităților respective. În fond, credem că unii arheologi, mai degrabă exegeții artei și religiilor paleolitice și neo-eneolitice fac abstracție de cronologia strictă a locuirilor, a creației artistice religioase, atunci când se fac generalizări cu privire la o anumită cultură arheologică (civilizație) preistorică.

Aproximativ 200 de stațiuni, locuiri în grote și pe terasele unor râuri sau pe marile platouri (din imensa Câmpie loessică a Europei estice și central-nordice) au fost descoperite și caracterizate ca dovezi concludente ale existenței sacrului individual și colectiv la comunitățile umane din Paleoliticul superior. Dacă la acestea adăugăm foarte numeroasele sanctuare ale comunităților neo-eneolitice, ori locuințele de cult, a căror prezență a fost constatată în fiecare stațiune neo-eneolitică cercetată prin săpături sistematice, ne putem crea o imagine completă și complexă a vieții religioase, specifice tuturor comunităților umane preistorice, chiar dacă detaliile privind ritualurile cultice vor rămâne necunoscute cercetărilor actuale.

Toți exegeții acceptă ideea existenței unor rituri și ritualuri religioase, care presupuneau chiar și sacrificii cultice, ori existența unor deformații patologice, considerate tot elemente cultice, provenite ca urmare a acestor ritualuri, sau ca reprezentând un cod, un „limbaj” mutual, un „joc al degetelor ce asigură exprimarea sau expresia diferitelor teme”, după aprecierea lui A. Leroi-Gourhan⁴⁰.

Tema reprezentării bărbatului este realizată în mai multe ipostaze. Mai întâi, a fost creat *semnul* virilității, *phalus*-ul, în decorul gravat. Cel mai adesea este reprezentat *Marele Vrăjitor*, în mai multe modele de realizare, interpretate ca *substituire* a zoomorfului prin antropomorf. Chiar prima și cea mai veche operă de artă mobilă, *Omul cu cap de felină*, de la Hohlenstein-Stadel, redă această idee, a *substituirii*, de fapt, a însușirii caracteristicilor animalelor feroce. *Substituirea* o vedem în două direcții: înlocuirea omului prin animalul de sacrificiu sau prin depunerea rituală, în morminte, a ofrandelor de animale vâdate, dar și încercarea de substituere cultică a animalului puternic, feroce (leu, bizon, cerb) de către vânătorul paleolitic. Artiștii au redat mai multe scene ale acestor substituiri, detaliile fiind mai puțin importante: picioare, mâini și sex uman, cu corp și coarne de animal, trup uman și cap de animal, de cele mai multe ori în mișcare accentuată, poate dans cultic. Nu oțimem nici reprezentarea de la Fumane, unde antropomorful poate ține în mână (dar picioarele pot fi în scenă de dans) un animal capturat. Sunt creații artistice unde bărbatul-vânător este prezent prin săgețile trase din arc sau prin sulițele aruncate asupra vânatului. Reținem și faptul că numai în două reprezentări, de aceeași epocă (Gabillou și Lascaux) bărbatul se află în dificultate, în fața animalului, vânat sau în atac, cu precizarea suplimentară că în *Fântâna (Puits)* de la Lascaux, poate loc-sanctuar special, bizonul este rănit și își pierde viscerele.

*

Din punctul nostru de vedere, simbolurile din arta paleolitică și neo-eneolitică erau reprezentate, vizual, material, sub formă de *semne*, cărora creatorii lor le acordau semnificații speciale, specifice unor areale spațiale și temporale, ori unor culturi (civilizații) arheologice. Ne bazăm pe faptul că, în spiritualitatea preistorică fiecare *semn* creat trebuia să *semnifice*, să *simbolizeze* ceva, iar acel *ceva* era reprezentat de *semnul* creat în cadrul sacrului individual, însă cu manifestări de înțelegere și acceptare ale întregii comunități. În ceea ce privește raportul *magie-religie*, credem că distincția dintre cele două noțiuni-elemente ale spiritualității este greu de operat în cadrul manifestărilor culturale preistorice. Din punct de vedere al istoriei religiilor (al religiilor preistorice), credem că aceste două manifestări cultice au putut uneori să coexiste, chiar și în cadrul acelorași comunități umane, fiecare având, probabil, ritualuri diferite, dar care trebuiau să marcheze năzuința

⁴⁰ *** , *Art et civilisation des chasseurs de la Préhistoire (34.000 – 8.000 ans av. J.-C.)*, Paris, 1988.

omului spre împlinirea unor necesități, în primul rând materiale, dar depinzând de factori, de elemente superioare vieții terestre, iar implorarea forțelor benefice (poate de către *orante*, sau prin intermediul acestora), situate în exteriorul lumii cunoscute de către manifestanți (în cadrul procesiunilor sacralului colectiv) se realiza potrivit unor *canoane* proprii fiecărei comunități, dar și cu caracter general în cadrul fiecărei civilizații (culturi arheologice), pe toată întinderea sa (a civilizației sau a campamentelor comunității respective), în spațiul geografic de manifestare. În fond, creatorii (artiștii) cucutenieni, ca și ai altor civilizații arheologice mai mult sau mai puțin contemporane lor, erau obligați să se supună *canoanelor* de realizare artistică, evident cu conotații spirituale. *Trecerea și transmiterea*, factori de cunoaștere și de manifestare cultică s-au produs la toate comunitățile umane preistorice de pe foarte largi spații geografice. În felul acesta credem că se poate explica identitatea unor elemente decorative, de factură geometrică, în Gravettianul Europei de Est și Occidentale, și în neoliticul aceluiași spațiu geografic, indiferent de suportul pe care este realizat (ivoriu de mamut, respectiv plastică sau ceramică din lut ars). Ne referim, printre altele, la decorul cu romburi sau triunghiuri sau la decorul spiralic geometrizat, cu identități în Gravettian (Mezin, Rusia) și pe ceramica cucuteniană din aproape întregul areal de răspândire. În ceea ce privește lipsa explicită a feței statuetelor, sau acoperirea acestora cu mască, ori cu reprezentări mascate, inclusiv animaliere, aici credem că ar trebui să vedem cel puțin două elemente cultice: mai întâi, obligativitatea *imaginii interzise* a divinității, potrivit *canoanelor* spirituale; în al doilea rând, credem că este vorba de substituirea omului prin animalul de sacrificiu, dar și a doua valență a substituirii forței și agilității animalului de către om (cu precădere de către bărbatul-vânător).

Dacă acceptăm ideea religiozității creației artistice, mai ales a artei preistorice, trebuie să nu oitem caracterul social al manifestărilor. „*Ele s-au născut în și din religie, sunt produsul gândirii religioase*”⁴¹ precizează E. Durkheim. Este drept că aproape toți teoreticienii religiozității creației artistice în Preistorie, se bazează pe fapte din religiile istorice, așa că, din punctul nostru de vedere este destul de dificil, poate chiar lipsit de istoricitate să acceptăm toate aserțiunile lor ca având valoare obligatorie când discutăm arta preistorică și valențele sale religioase; cu toate acestea, în lipsa unor informații acceptabile în sens istoric, suntem nevoiți să luăm în considerație fapte din paleo-etnografie și să încercăm să le transpunem în viața comunităților preistorice. Începând, poate, cu galetul de jasp de la Makapangsgast, dar cu certitudine în Paleoliticul superior, oamenii au fost în măsură să acorde atenție deosebită, în sens de adorație, unor obiecte pe care le-au considerat încărcate de sacru, adevărate *hierofanii* în sensul lui M. Eliade⁴². Explicația este sau poate fi simplă în sensul în care omul preistoric, odată atins sau pătruns de sacralitate, avea tendința permanentă de a-și duce viața în apropierea, în intimitatea obiectelor sacralizate. Am putea admite că însăși amplasarea campamentelor, determinată de condițiile de mediu (dar poate, nu numai, ci și de anumite *entități* ideologice, putea însemna consacrarea spirituală a locului. În același sens al demersului nostru, însăși amenajarea locuinței era întotdeauna sanctificată, de aceea, în fiecare locuință cucuteniană (de exemplu) găsim statuete feminine, dar și alte obiecte sacralizate, sau care demonstrează existența sacralului, căci omul, chiar din Preistorie era pătruns de necesitatea de a se situa în *perimetrul* timpului și al spațiului sacru, al manifestărilor de sacralitate. În acest fel, în ritualuri, devenite sărbători religioase, omul preistoric își putea găsi dimensiunea sacră a vieții pământești, ca element al sacralizării propriei existențe, el însuși considerându-se creație a *necunoscutului divin* al procreației, așa cum găsim această manifestare ideologică pe placa de la Laussel. Așadar, sacrul, de orice natură ar fi el, se manifestă prin simboluri, prin semne care simbolizează nu numai natura religiozității comunităților umane, ci însăși elementele ideologice ale acestei religiozități.

⁴¹ E. Durkheim, op. cit. (n. 8), p. 22.

⁴² M. Eliade, op. cit. (n. 25), pp. 22 și urm.

ILLUSTRATION LIST.⁴³

- Fig. 1. The substitution theme in prehistoric art and religions. Bilzingsleben (after J. K. Kozłowski, *op. cit.* [n. 5], 1992).
- Fig. 2. The substitution theme in prehistoric art and religions. 1, Gabillou, 2, Lourdes (after V. Chirica, 2006, n. 17); 3, Trois Frères (after J. Clottes, *op. cit.* [n. 1], 2005).
- Fig. 3. The substitution theme in prehistoric art and religions. The hunter from Fumane Cave (after A. Broglio, M. Cremaschi, M. Peresani, M. De Stefani, St. Bertola, F. Gurioli, D. Marini, G. Di Anastasio, *op. cit.* [n. 43], 2005).
- Fig. 4. The great divinity and the bison. Chauvet Cave (after J. Clottes, *op. cit.* [n. 1], 2005).
- Fig. 5. The great mated divinity. 1, Laussel; 2, Grimaldi; 3, Ghelăiești; 4, 7, Trușești; 5, Scânteia; 6, Dumești (after V. Chirica, *op. cit.* [n. 15], 2004).
- Fig. 6. The great divinity associated with animals. 1, Hochlenstein-Stadel; 2, Anglis-sur-l'Anglin (1, 2, after G. Bosinski, *op. cit.* [n. 13], 1990); 3, La Madelaine des Albis (after H. Bessac, J. Lautier, *op. cit.* [n. 43], 1984).
- Fig. 7. Representations of the feminine divinity. 1, Gönnersdorf (after G. Bosinski, 1990, n. 13), 2, Galgenberg (after G. Bosinski, *op. cit.* [n. 13], 1990), 3, Tg. Ocna-Podei (after Gh. Dumitroaia, C. Preuteasa, R. Munteanu, D. Nicola, *op. cit.* [n. 43], 2005).
- Fig. 8. Representations of the feminine divinity. «Godess with the corn», Laussel (after Cl. Cohen, *op. cit.* [n. 43], 2003).
- Fig. 9. Representations of the feminine divinity. The forbidden image. Venus from Willendorf (after Cl. Cohen, *op. cit.* [n. 43], 2003).
- Fig. 10. Representations of the feminine divinity. The forbidden image. Kostenki I (after Cl. Cohen, *op. cit.* [n. 43], 2003).
- Fig. 11. The forbidden image. Strelce-Moravia (after Cl. Cohen, *op. cit.* [n. 43], 2003).
- Fig. 12. The forbidden image in Cucutenian art and religion. Cucuteni-Cetățuie (after Cl. Cohen, *op. cit.* [n. 43], 2003).
- Fig. 13. The image of the orant in Paleolithic and Neolithic art. 1, Tito Bustillo, Spain; 2, Taraclia, R. Moldova (after V. Chirica, M.-C. Văleanu, C.-V. Chirica, *op. cit.* [n. 23], 2010).
- Fig. 14. The image of the orant in Neo-Eneolithic art and religion. Rădeni-Iași (after V. Chirica, M.-C. Văleanu, C.-V. Chirica, *op. cit.* [n. 23], 2010).
- Fig. 15. The representation of the hand in Paleolithic art and religions. 1, La Fuente de Salin Cave (after J.-F. Perez, *op. cit.* [n. 43], 2005); 2, Pech Merle (after J.-P. Mohen, *op. cit.* [n. 43], 2002).
- Fig. 16. The representation of the hand in Paleolithic art and religions. 1, Gargas (after A. Leroi-Gourhan, *op. cit.* [n. 12], 1965); 2, Chauvet (after J. Clottes, *op. cit.* [n. 17], 2001).

⁴³ H. Bessac, J. Lautier, *Grotte de La Magdeleine des Albis*, in ^{xxx}, *L'Art des Cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises. Atlas Archéologiques de la France*, Ministère de la Culture – Imprimerie nationale, Paris, 1984, pp. 540–543; A. Broglio, M. Cremaschi, M. Peresani, M. De Stefani, St. Bertola, F. Gurioli, D. Marini, G. Di Anastasio, *Le pietre dipinte dell'Aurignaciano*, in *Pitture paleolitiche nelle Prealpi Venete. Grotta di Fumane e Riparo Dalmieri*, in *Preistoria Alpina* (a cura di A. Broglio, G. Dalmieri), Nr. speciale, Verona, 2005, pp. 38–43; Cl. Cohen, *La femme des origines. Images de la femme dans la Préhistoire occidentale*, Ed. Herscher, Berlin, 2003; Gh. Dumitroaia, C. Preuteasa, R. Munteanu, D. Nicola, *Primul muzeu Cucuteni din România*, Ed. Foton, Piatra Neamț, 2005; J.-P. Mohen, *Arts et Préhistoire. Naissance mythique de l'humanité*, Ed. Terrail, Paris, 2002; J.-F. Perez, *La plus ancienne production artistique du Paleolithique Iberique*, in *Pitture paleolitiche nelle Prealpi Venete. Grotta di Fumane e Riparo Dalmieri*, in *Preistoria Alpina* (a cura di A. Broglio, G. Dalmieri), Nr. speciale, Verona, 2005, pp. 89–99.



Fig. 1. Tema substituirii în arta și religiile paleolitice. Bilzingsleben (după J. K. Kozłowski, 1992, n. 5).

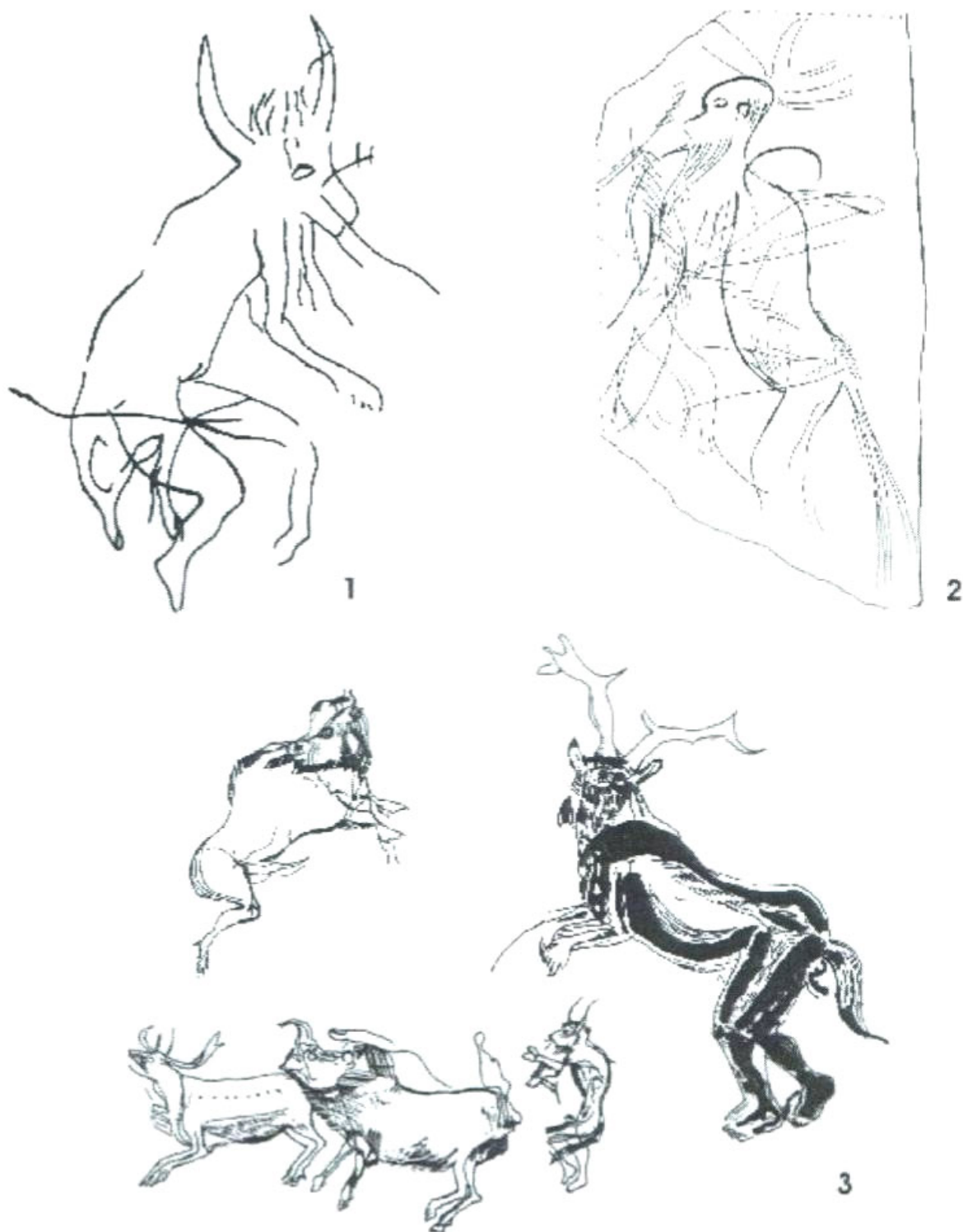


Fig. 2. Tema substituirii în arta și religiile paleolitice. 1, Gabillou, 2, Lourdes (după V. Chirica, 2006, n. 17); 3, Trois Frères (după J. Clottes, 2005, n. 1).



Fig. 3. Tema substituirii în arta și religiile paleolitice. Vânătorul din Grotta Fumane (după A. Broglio *et alli*, 2005, n. 43).



Fig. 4. Marea divinitate și bizonul. Grota Chauvet (după J. Clottes, 2005, n. 1).

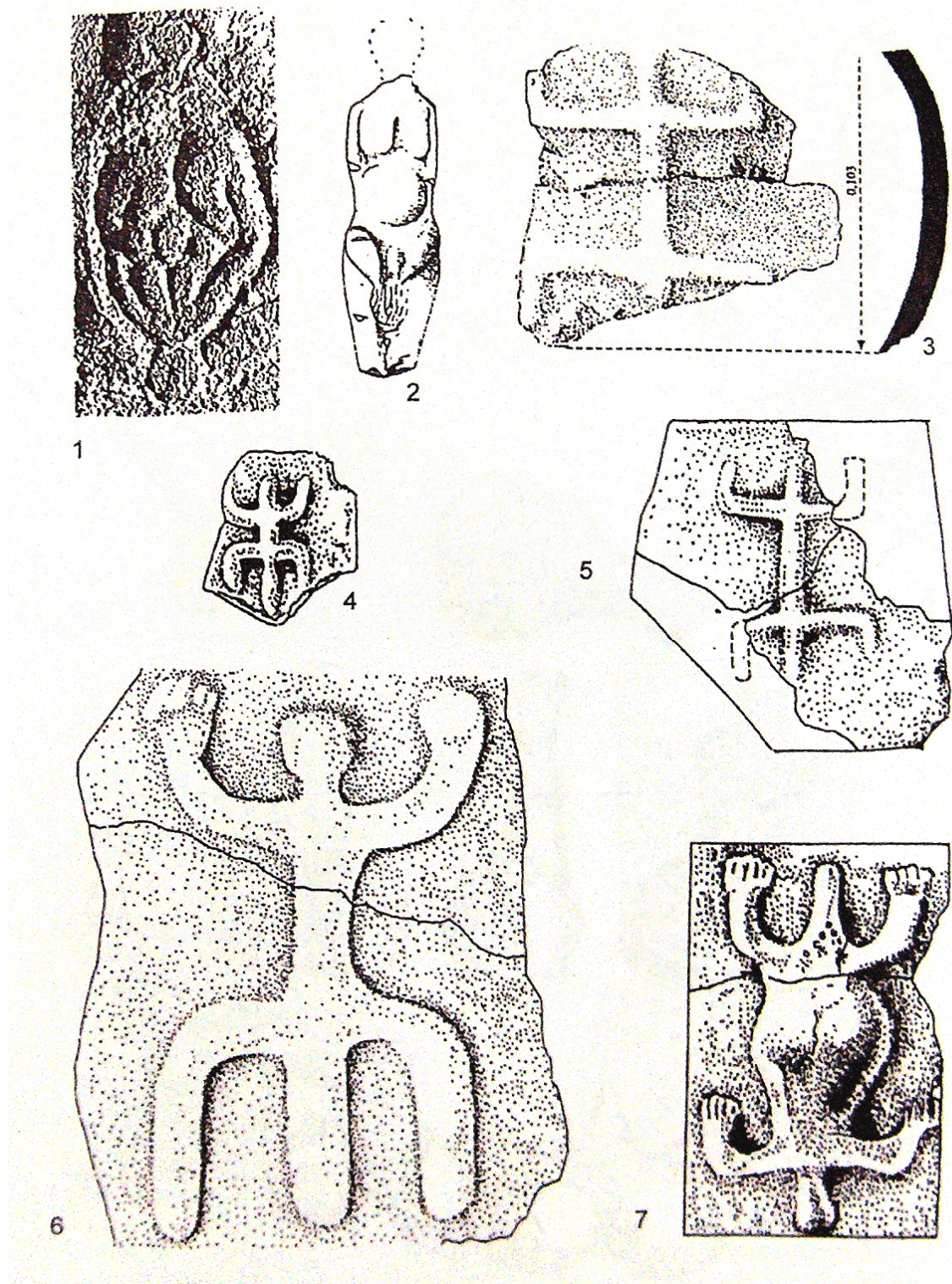


Fig. 5. Marea divinitate acuplată. 1, Laussel; 2, Grimaldi; 3, Ghelăiești; 4, 7, Trușești; 5, Scânteia; 6, Dumești (după V. Chirica, 2004, n. 15).



Fig. 6. Marea divinitate în asociere cu animale. 1, Hochlenstein-Stadel; 2, Anglis-sur-l'Anglin (1, 2, după G. Bosinski, 1990, n.13); 3, La Madelaine des Albis (după H. Bessac, J. Lantier, 1984, n. 43).

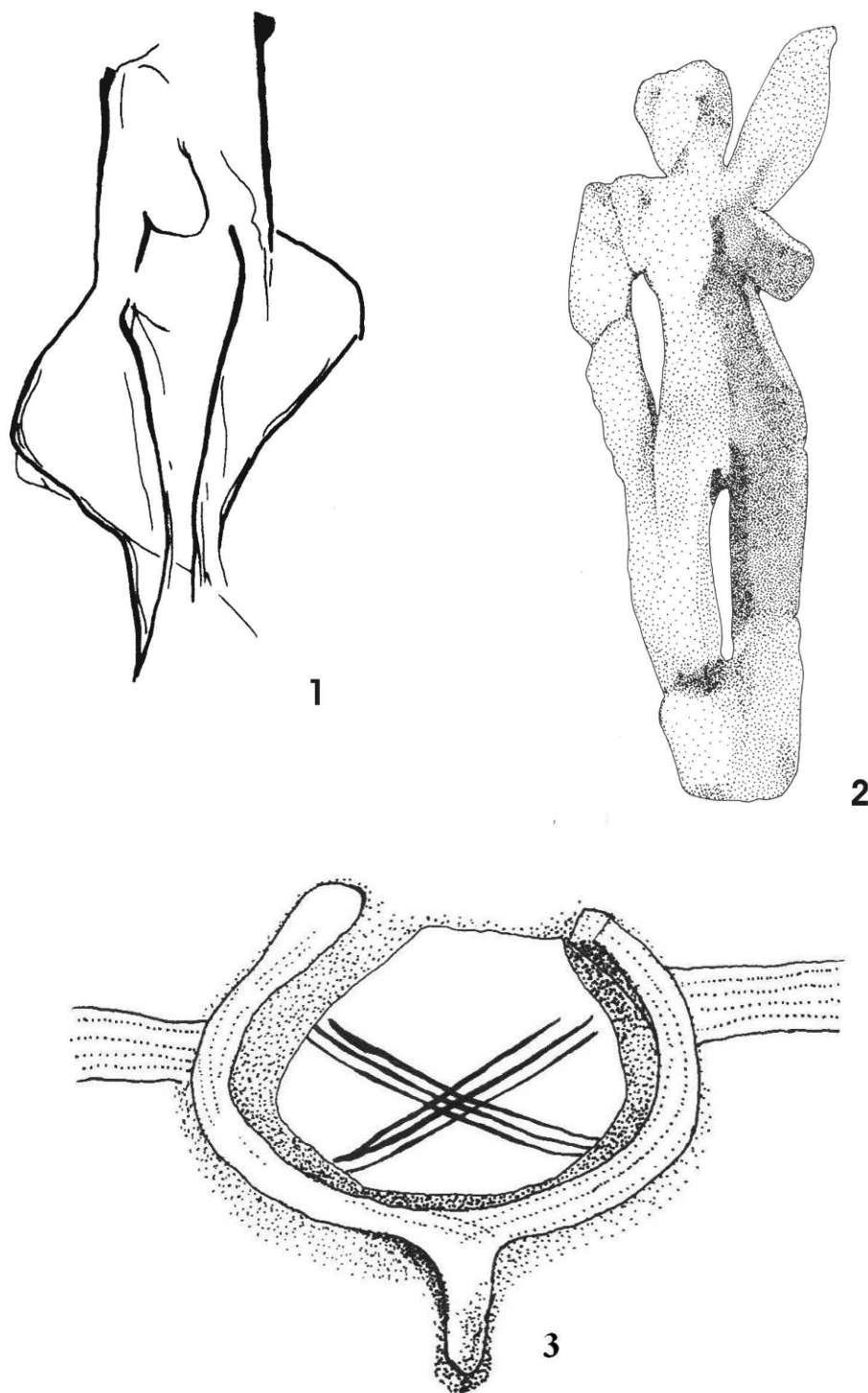


Fig. 7. Reprezentări ale divinității feminine. 1, Gönnersdorf; 2, Galgenberg (1–2, după G. Bosinski, 1990, n. 13), 3, Tg. Ocna-Podei (după Gh. Dumitroaia, 2005, n. 43).



Fig. 8. Reprezentări ale divinității feminine. „Zeița cu cornul”, Laussel (după Cl. Cohen, 2003, n. 43).



Fig. 9. Reprezentări ale divinității feminine. Imaginea interzisă. Venus de la Willendorf (după Cl. Cohen, 2003, n. 43).



Fig. 10. Reprezentări ale divinității feminine. Imaginea interzisă. Kostenki I (după Cl. Cohen, 2003, n. 43).

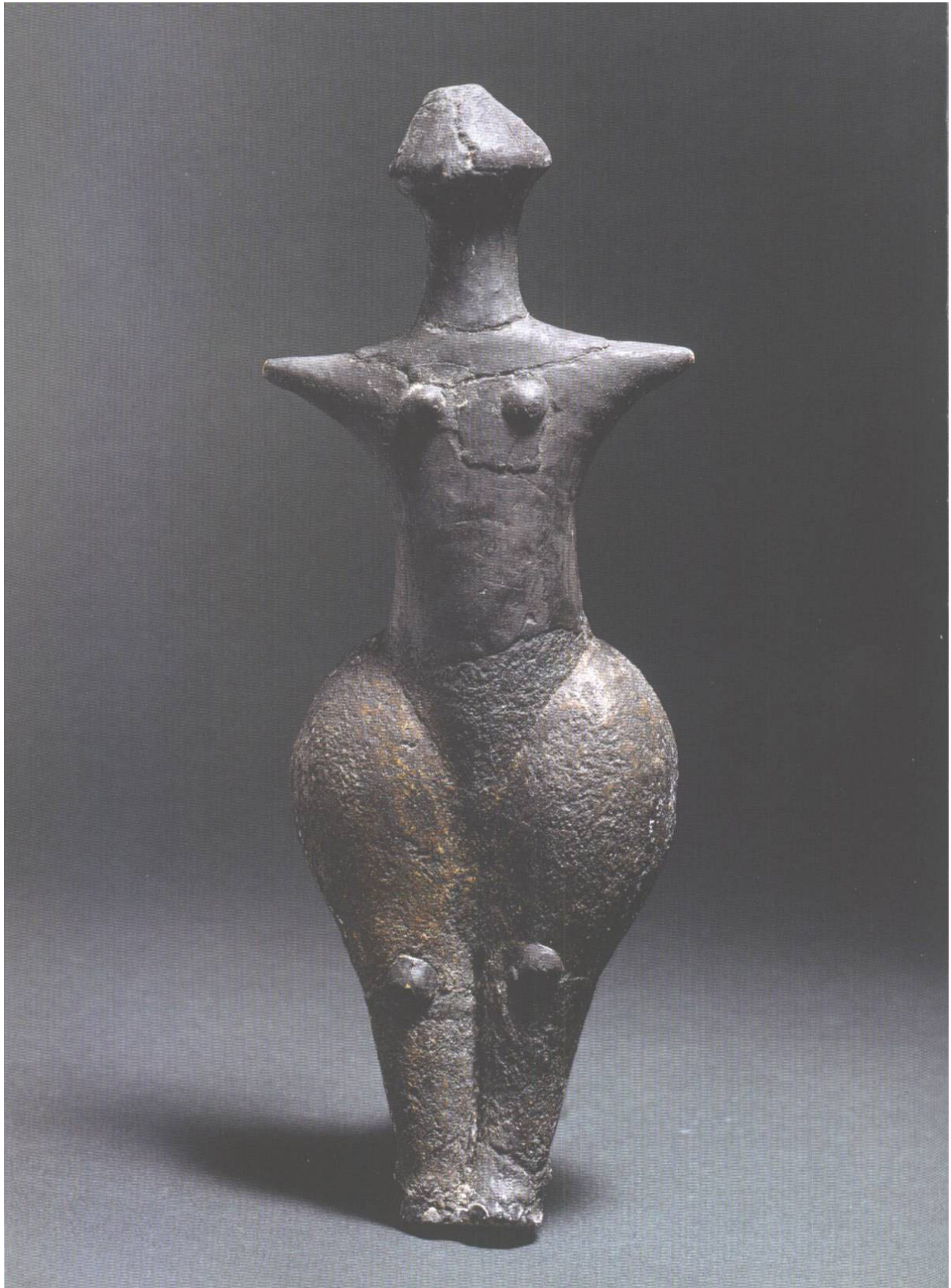


Fig. 11. Imaginea interzisă. Strelice-Moravia
(după Cl. Cohen, 2003, n. 43).

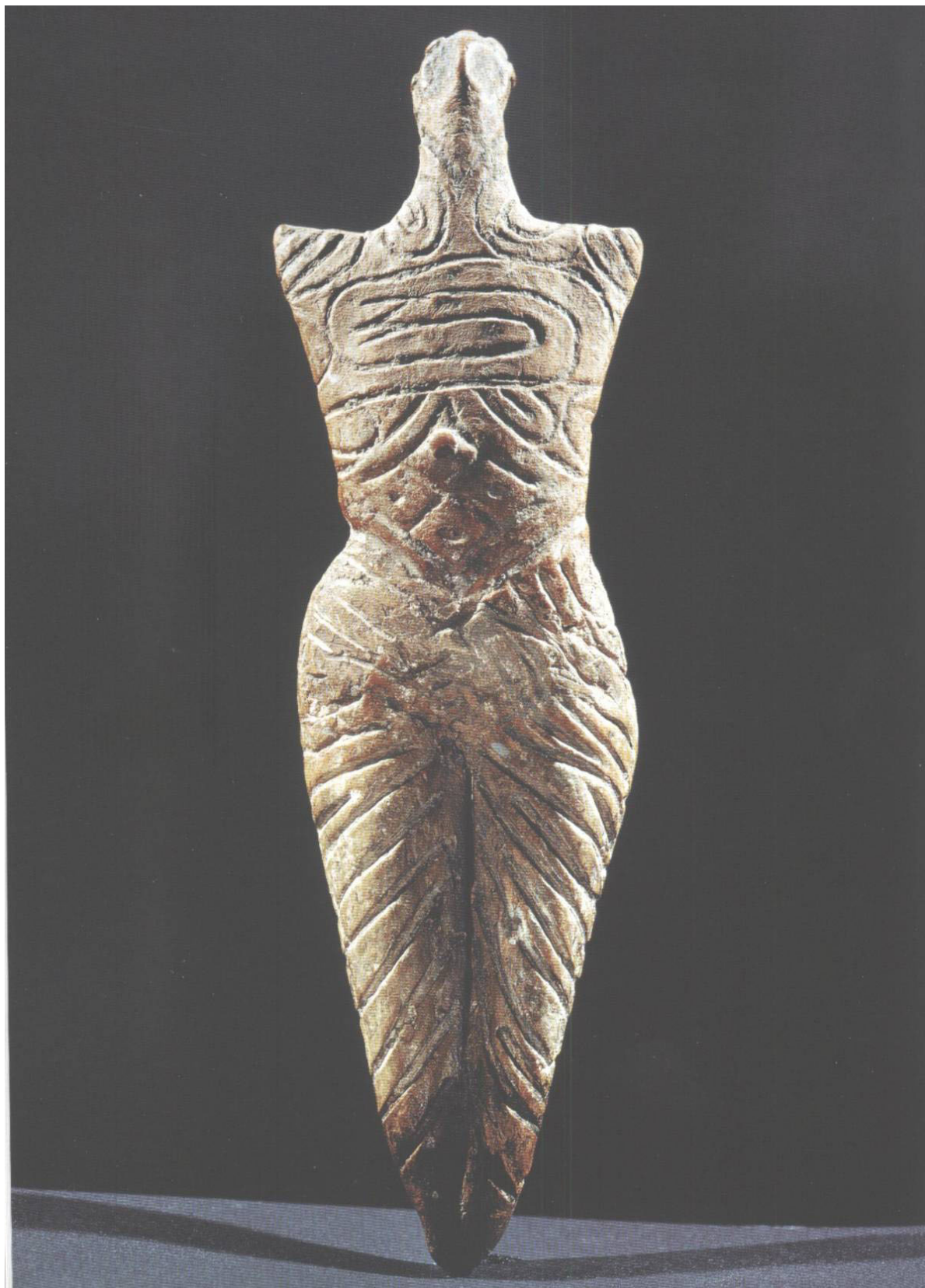


Fig. 12. Imaginea interzisă în arta și religiile cucuteniene. Cucuteni-Cetățuie (după Cl. Cohen, 2003, n. 43).

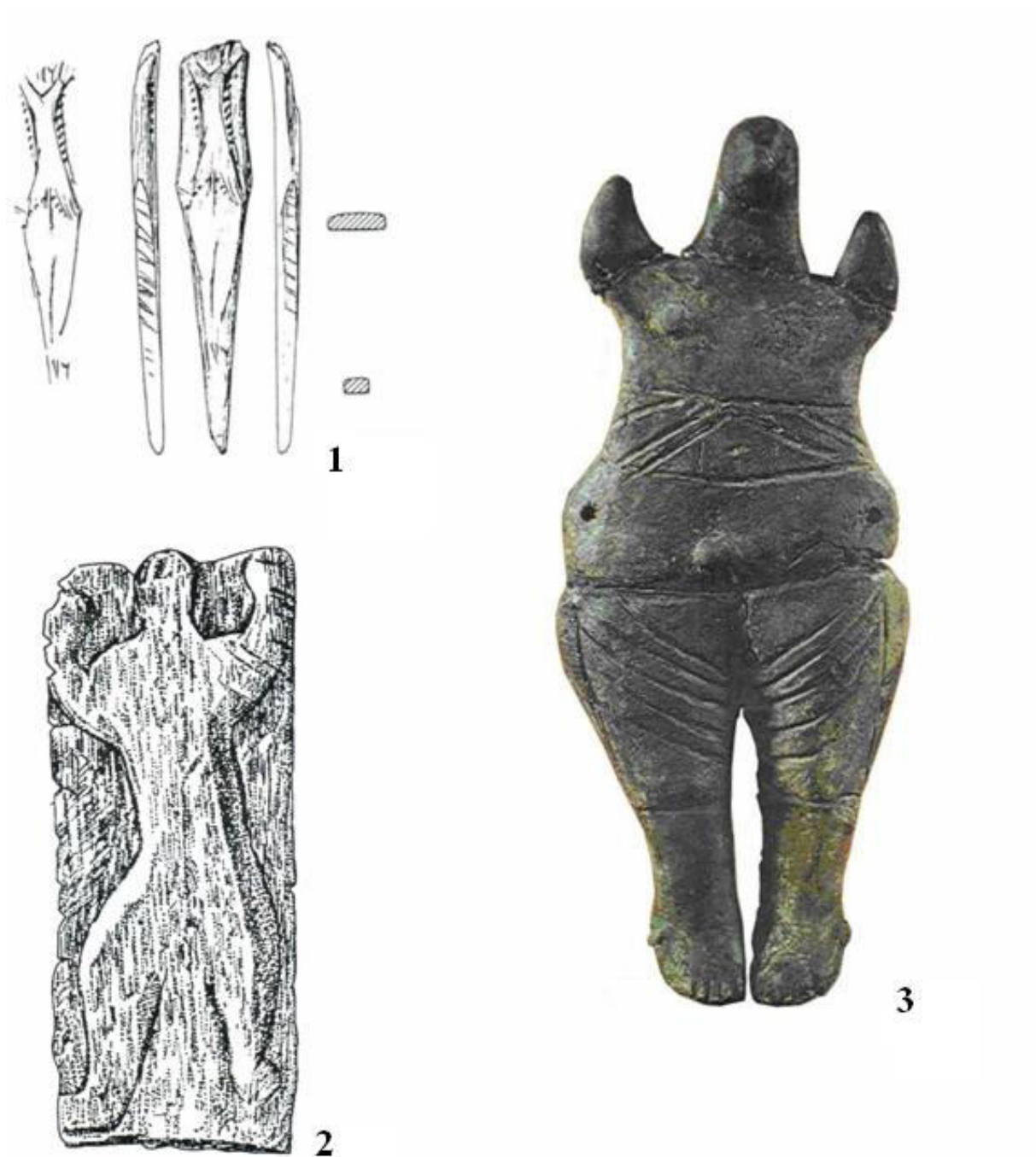
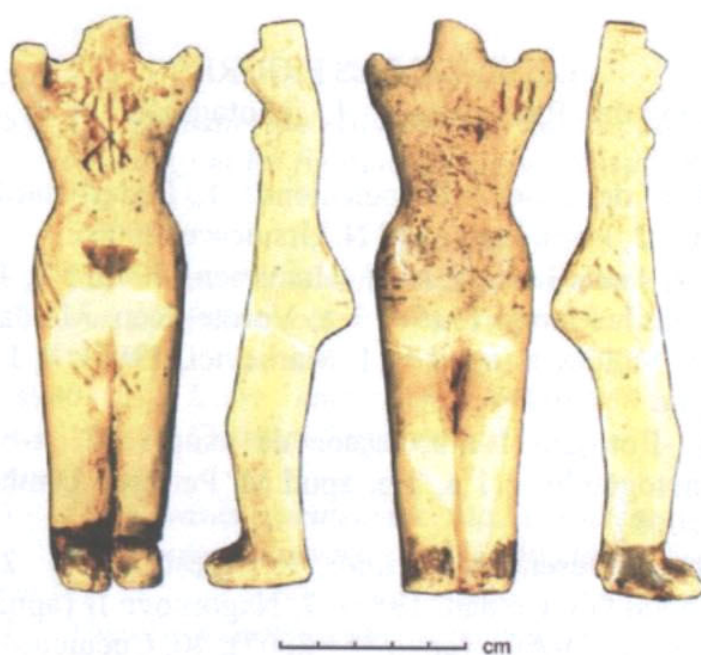
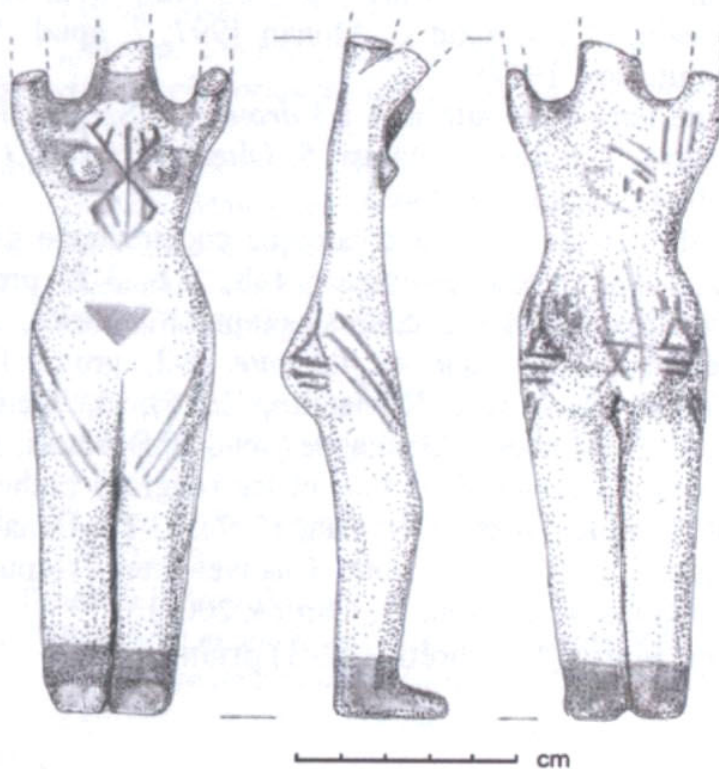


Fig. 13. Imaginea orantei în arta paleolitică și neolitică. 1, Tito Bustillo, Spania; 2, Geissenklösterle, Germania; 3, Taraclia, R. Moldavie (după V. Chirica, M.-C. Văleanu, C.-V. Chirica, 2010, n. 23).



1



2

Fig. 14. Imaginea orantei în arta și religiile neo-eneolitice. Rădeni-Iași (după V. Chirica, M.-C. Văleanu, C.-V. Chirica, 2010, n. 23).

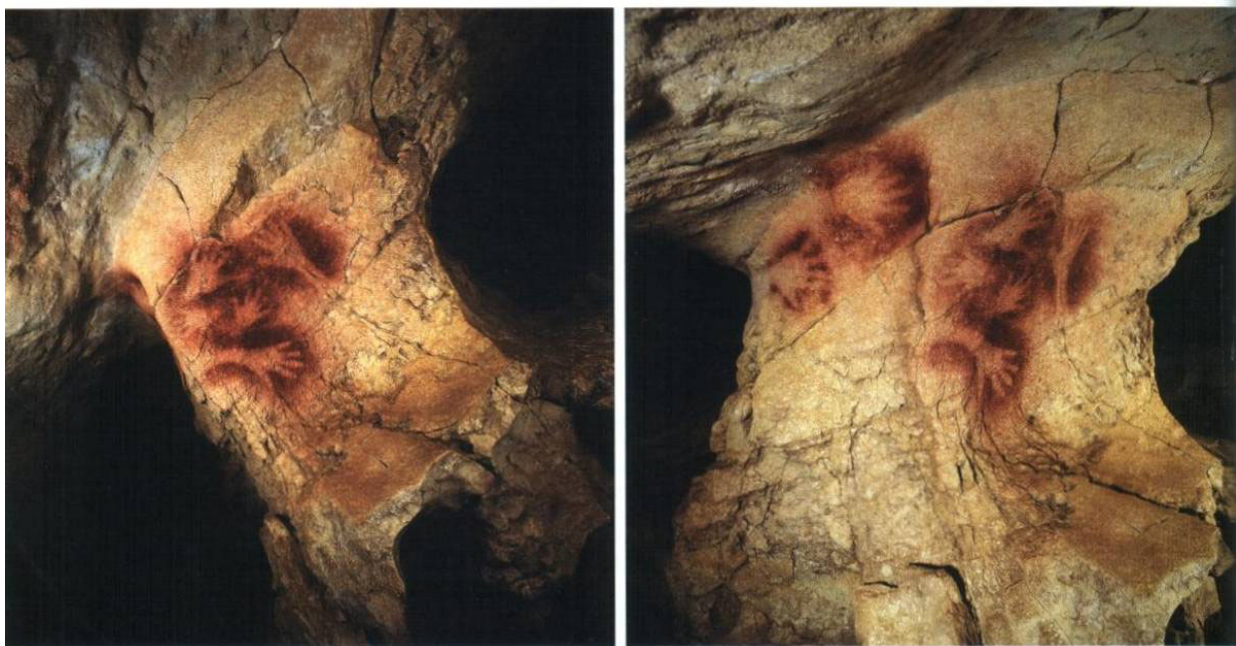


Fig. 15. Reprezentarea mâinii în arta și religiile paleolitice. 1, Grotă La Fuente de Salin (după J.-F. Perez, 2005, n. 43); 2, Grotă Pech Merle (după J.-P. Mohen, 2002, n. 43).



1



2

Fig. 16. Reprezentarea mâinii în arta și religiile paleolitice. 1, Gargas (după A. Leroi-Gourhan, 1965, n. 12); 2, Chauvet (după J. Clottes, 2001, n. 17).

