

# ELEMENTE DE ARTĂ RELIGIOASĂ ÎN SANCTUARELE PALEOLITICULUI SUPERIOR

DE

VASILE CHIRICA

**Keywords:** *sanctuary, sacred space, religious art, prehistoric religion.*

O tratare coerentă și cu caracter interdisciplinar a problematicii asumate impune mai întâi luarea în considerație a terminologiei pe care intenționăm să o folosim: *sanctuar, religie, artă religioasă, spațiu ritual și spațiu sacru* la nivelul cronologic, cultural și cultural al Paleoliticului superior. În intenția de a acorda importanța cuvenită creației materiale și spirituale a comunităților umane preistorice (Paleolitic superior și Neo-Eneolitic), arheologii au ajuns să considere existența manifestărilor artistice cu semnificații religioase atât de profundă, încât au acceptat că la nivelul cronologic de aproximativ 30.000 ani BP au existat sanctuare în care cei inițiați își manifestau starea de religiozitate. În fond, referitor la Nașterea Pruncului Iisus, lumea creștină acceptă ideea că peștera în care Acesta s-a născut a devenit *templu*, iar ieslea, *altar*. Dar numai cei inițiați, în momentul desfășurării faptului sacru, adică păstorii și magii, au putut cunoaște importanța evenimentului; numai acești inițiați au știut, au fost îndrumați să vină la Peșteră și să se închine, cu daruri, Celui care va deveni Împăratul și Mântuitorul lumii creștine. În felul acesta putem aprecia că și la nivelul celor peste 30 de milenii, numai cei inițiați, fără a li se acorda o categorisire specială, au transformat grotelile în apropierea cărora locuiau comunitățile umane, în temple ale creației artistice, cu profunde valori spirituale, ale sacralității colective. De altfel, toate dicționarele dau aproximativ aceeași denumire sanctuarului: *edificiu religios, în general loc sacru, sfânt*<sup>1</sup>. În ceea ce privește noțiunea de *religie*, unii specialiști sunt tentați să accepte ideea existenței fenomenului religios numai atunci când are atributele instituționalizării, cu monumente ridicate în scop sacru, cu ierarhie, statute specifice etc. În fond, după opinia noastră, *faptul religios* și manifestarea sa ca atare, chiar materială, este legată numai de omul practicant, de orientarea sa de spirit, de atitudinea sa mentală, astfel că ne putem referi numai la aspectele ideologice ale vieții comunităților umane paleolitice. Așadar, pornind de la ideea că omul s-a născut cu sentimentul religios<sup>2</sup>, putem aprecia că Preistoria religiilor<sup>3</sup>, sau existența religiilor în Preistorie<sup>4</sup>, adică fenomenul sacral din trecutul îndepărtat al omenirii poate constitui o realitate a vieții sociale a omului – entitate superioară a lumii, începând din Preistorie. Admițând că nimeni nu a susținut vreodată că pereții pictați ai grotelor paleolitice l-ar reprezenta pe Dumnezeu și pe sfinții Săi, J. Perrot<sup>5</sup> ajunge la concluzia că „le mot < religion > ne peut servir ici qu'à dissimuler notre ignorance”. Din acest punct de vedere, se apreciază că 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”<sup>6</sup>, sau „ensemble des doctrines et

<sup>1</sup> *Grand Larousse*, vol. 9, 1993, p. 2749.

<sup>2</sup> V. Chirica, M.-C. Văleanu, *Umanizarea taurului celest. Mărturii ale spiritualității comunităților cucuteniene de la Ruginoasa-Iași*, BAI, XX, Casa Editorială Demiurg, Iași, 2008, p. 141–148.

<sup>3</sup> M. Otte, *Préhistoire des religions*, Masson, Paris, Milan, Barcelone, Bonn, 1993.

<sup>4</sup> A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'Art occidental*, Mazenod, Paris, 1965; idem, *Les religions de la Préhistoire. Paléolithique*, Quadrige/PUF, Paris, 1990.

<sup>5</sup> J. Perrot, *Religion et préhistoire: les problèmes de terminologie*, în *Religion & Histoire*, 2, mai–juin, 2005, p. 66.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

des pratiques qui établissent les rapports l'être humain avec la puissance divine"<sup>7</sup>. 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”<sup>8</sup>. 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*”<sup>9</sup>. La rândul său, M. Eliade<sup>10</sup> 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*”.

Așadar, chiar dacă opiniile prezentate se referă îndeosebi la starea actuală a *omului istoric*, observăm aceeași idee, pe care încercăm să o atribuim și *omului preistoric*: starea de sacralitate, constituită ca trăsătură specifică, manifestată prin acte și acțiuni voite, printre care luăm în considerație creația sa artistică. Apreciem că mai este necesară o precizare: nu ne manifestăm iluzia că astăzi am putea prezenta, preciza, descrie, detaliile manifestărilor religioase, practicate de comunitățile umane preistorice. Tot în directă asocieră cu practicile religioase, de azi și din Preistorie, facem distincția între spațiul ritual și spațiul sacru; spațiul ritual nu putea fi, obligatoriu, echivalat, inclusiv prin locațiile manifestării, cu spațiul sacru. Spațiul ritual poate deveni sacru numai ca urmare a repetării manifestărilor sacrului colectiv, dar și prin eficacitatea acestora, constatată ca repetiție a împlinirilor solicitate; așadar spațiul ritual, din grottele paleolitice sau din afara lor, poate deveni deschis sacrului, în funcție directă, credem noi, de atitudinea practicanților, a inițiaților, dar poate că și a unui număr mai mare de adepți, participanți la manifestările culturale respective.

O altă direcție a demersului nostru o constituie prezentarea *creatorului* sacrului individual și colectiv din Paleoliticul superior european, tipul fizic și creația sa materială și spirituală. Perioada Paleoliticului superior este cea mai strălucitoare și mai complexă din întreaga Preistorie a omenirii, luând în considerație cronologia faptelor la care facem referire. Înțelegerea fenomenului istoric necesită cunoașterea câtorva date deosebit de importante, printre care, din punct de vedere geocronologic, observăm că începuturile Paleoliticului superior se plasează în cea de a doua parte a ultimei glaciațiuni, mai exact în ultima parte a Pleniglaciului mijlociu, stadiile izotopice 3b–3a, echivalente cu oscilațiile climatice Hengelo-Denekamp, iar din punct de vedere cronologic, între aproximativ 40000–30000 ani BP.

Prima cultură arheologică a Paleoliticului superior, Aurignacianul, se întinde din Orientul Apropiat până la Atlantic. Elementele sale caracteristice sunt, în tehnologia și tipologia litică, debitajul lamelar, cu prezența gratoarelor și burinelor crenate, pe lame sau pe așchii scurte și groase, a lamelor „aurignaciene” cu rețușe continue, a scobiturilor rețușate pe lame-lame *étranglée*, a burinelor diedre și *busqués*, a lamelor Dufour; în domeniul industriei osoase, se detașează vârful de tip Mladec. De regulă, vârfurile de lance, din os și/sau corn ori ivoriu sunt alungite, cu baza despicată, uneori biconice; străpungătoarele sunt abundente, „lustruitoarele” sânt decorate cu incizii; apar „bastoanele perforate”. Obiectele de podoabă se multiplică și se diversifică în ceea ce privește suportul (dinți, os, corn, piatră) și modul de realizare (perforare, incizii etc.); piesele de artă mobilă își fac apariția și se diversifică într-un ritm rapid; apare arta pe blocuri de piatră, ca și elementele figurative sexuale, masculine și feminine, stilizate sau realiste, în timp ce arta animalieră este incipientă; creatorul acestor realizări, Omul de Cro-Magnon, este sigur *Homo sapiens sapiens*. Originea Aurignacianului nu este încă pe deplin stabilită. Poate fi acceptată evoluția locală, din fondul musterian întârziat, poate și cu elemente intrusive, poate fi un centru de origine, sau un polifiletism. Oricum s-ar pune problema *începuturilor*, se admite foarte clar că mediul ecologic a avut un rol predominant în diversificările locale sau regionale, iar migrația, mobilitatea grupelor umane, a avut un rol deosebit de important. Tentativele unor specialiști de a ierarhiza *fenomenul* aurignacian, sau de a-l uniformiza, nu pot avea relevanțe cu adevărat

<sup>7</sup> *Dictionnaire actuel de la langue française*, Flammarion, 1989, p. 978.

<sup>8</sup> M. Otte, *Introduction*, în M. Otte (éd.), *La Spiritualité. Actes du colloque de la commission 8 de l'UISPP (Paléolithique supérieur)*, Liège, 10–12 décembre 2003, Liège, 2004, ERAUL, 106, p. 5 (mai departe se va cita, în M. Otte (éd.), *La Spiritualité*).

<sup>9</sup> A. Leroi-Gourhan, *Les religions de la préhistoire*, în *La préhistoire française*, tome I, Paris, 1976, p. 759.

<sup>10</sup> M. Eliade, *Nostalgiea originilor. Istorie și semnificație în religie*, Ed. Humanitas, București, 1994, p. 5.

științifice, deoarece există diferențieri de la un spațiu geografic la altul. Peste tot avem campamente în aer liber, în peșteri sau în adăposturi sub stâncă. Aproape peste tot, oamenii și-au amenajat locuințe de suprafață, de forme și tipuri diferite, cu vetre de foc și cu ateliere de cioplire. Grija față de morți era deosebită, ca element de spiritualitate. Vâneau cu predilecție tot ce le oferea mediul ecologic: cervidee, bovidee, cai, porci mistreți, mamuți, urși de peșteră, rinocer lânos și alte animale care puteau asigura carne, piei (blănuri), oase etc.

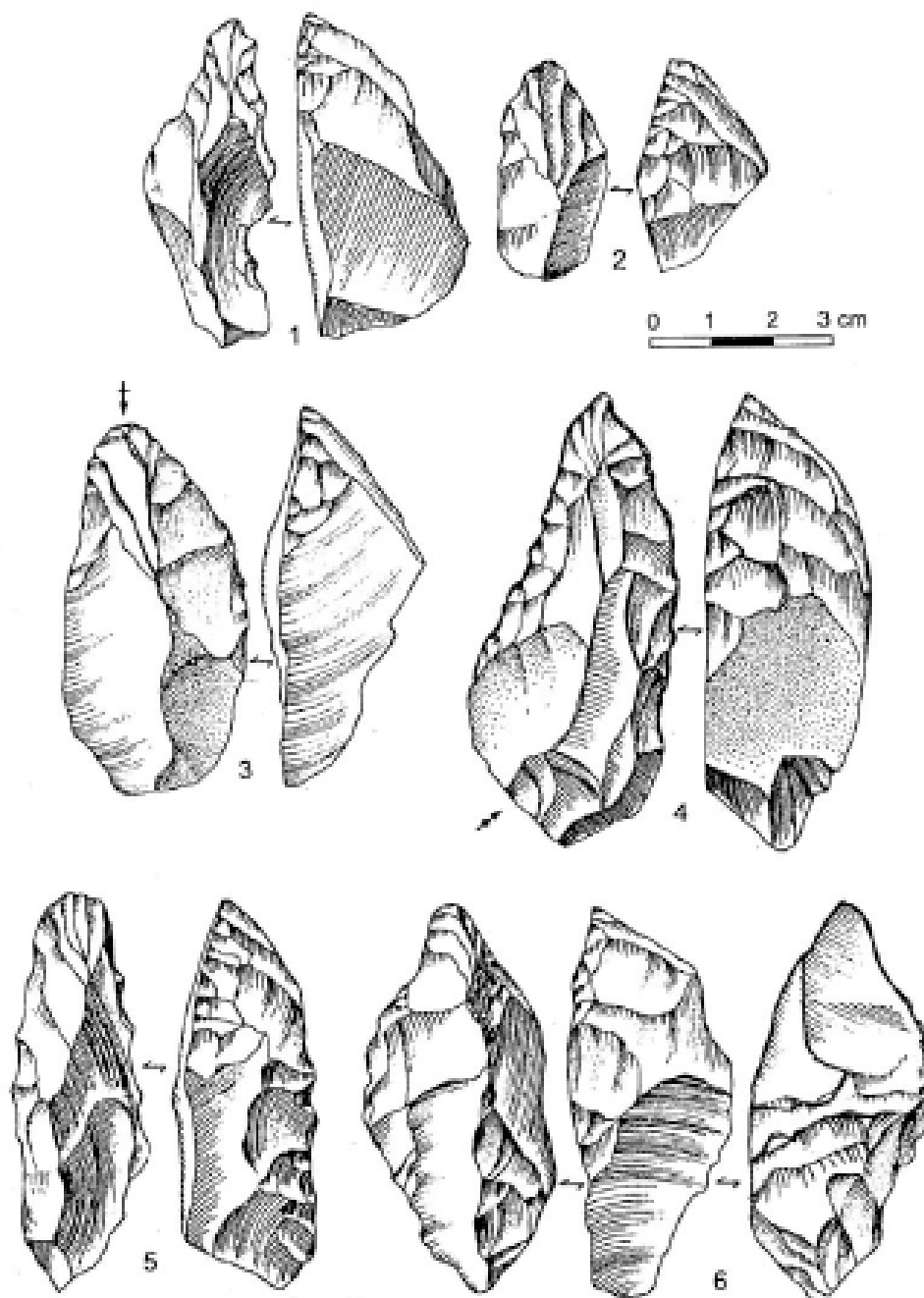


Fig. 1. Gratoare carenate de tip aurignacian, de la Mitoc – Malu Galben.

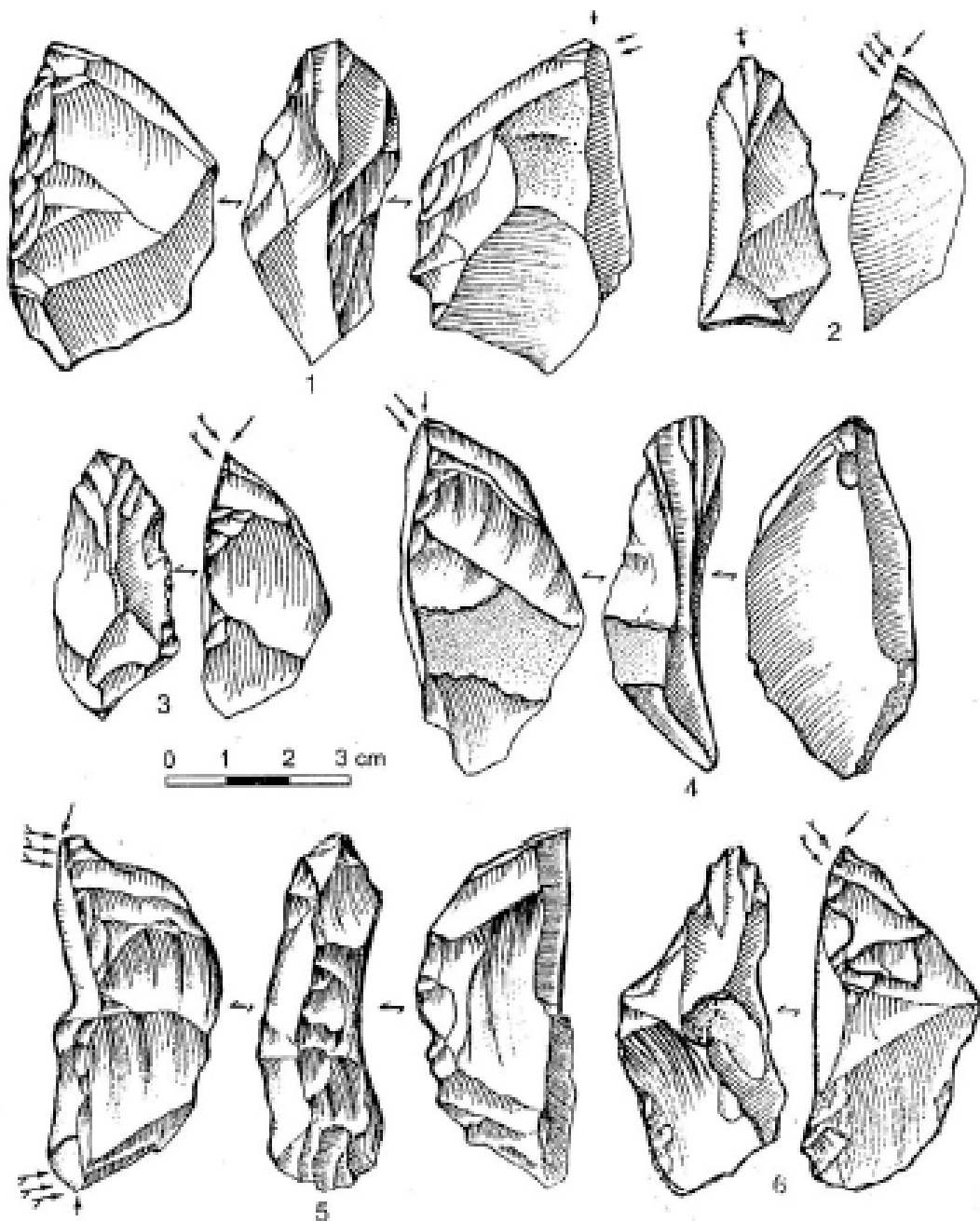


Fig. 2. Gratoare-burine carenate, de la Mitoc – Malu Galben.

Cel mai vechi Aurignacian, din perioada de început (între 40.000 și 35.000 ani BP), este relativ sărac în manifestări și în descoperiri, cu excepția celor de la Abri Pataud, din cele două grote, dar și din alte zone geografice. În Italia, în paralel cu Ulluzzianul, aurignacienii au „cucerit” întreaga Peninsulă; în Grecia, el este prezent în Peloponez, la Sandalia II; sunt descoperiri în Croația și în Câmpia Panoniei, între Sava și Drava. Cam în aceeași perioadă, campamentele aurignaciene sunt întâlnite în Bulgaria și România, apoi, urcând pe Dunărea mijlocie și superioară, le găsim în Ungaria, Austria, până în Germania (Jura Suabă) și Moravia. Aurignacianul clasic, cu o anumită evoluție internă, cu o organizare stabilă și cu toate elementele sale caracteristice, apare în mai multe stațiuni: La Ferrassie, La Caminade, Laugerie-Haute, Le Flageolet I, Le Roc-de-Combe etc. Comunitățile omenești au instalat campamente în zone ecologice bine precizate, și-au amenajat locuințe stabile, au organizat o viață internă cu elemente sociale, au adoptat și dezvoltat o strategie a vânătorii și a protejării resurselor de hrană și de materii prime, iar din punct de vedere tehnic, au practicat retușa aurignaciană pe lame lungi, obținute printr-un debitaj foarte elaborat. Această fază este datată între 31.500–30.000 BP, în timpul oscilației temperate Arcy, caracterizată prin cioplirea gratoarelor carenate și *à museau*, pe suporturi

groase, și a burinelor carenate și *busqués*, dar procentajele celorlalte tipuri de gratoare și burine se mențin, cu scăderea accentuată a racloarelor, denticulatelor, a pieselor de tip *encoche*. Vârful de lance cu baza despătată fac loc celor de formă alungită (*losangique*), devenite fosile directe în Europa centrală. Crește numărul așezărilor de suprafață, ca urmare a încălzirii vremii. O altă trăsătură importantă a acestei perioade o constituie apariția Gravettianului și coabitarea celor două culturi pe unele spații geografice (cel mai apropiat exemplu îl poate constitui contemporaneitatea Gravettianului de la Mitoc-Malu Galben, pe Prut, cu Aurignacianul de pe Valea Bistriței sau de la Ripiceni-Izvor). Se observă creșterea atenției acordate vânării păsărilor, prin creșterea cantității de oase. Ansamblul din Grota Fumane a primit numele de Protoaurignacian mediteranean<sup>11</sup>.

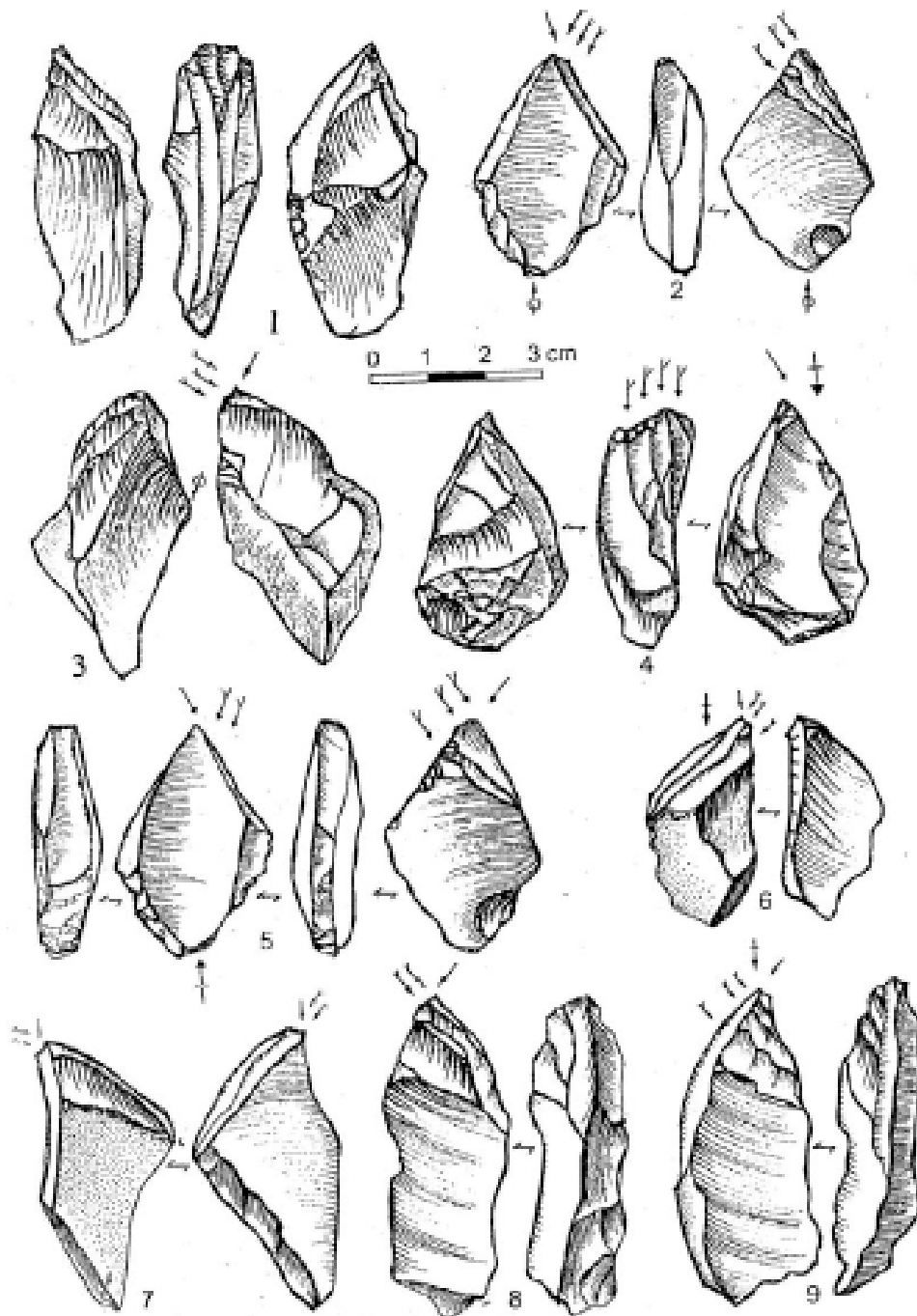


Fig. 3. Burine diedre și carenate, de la Mitoc – Malu Galben.

<sup>11</sup> A. Broglio, *Le Paléolithique supérieur en Italie du Nord (1991–1995)*, în *Bilan quinquennal 1991–1996* (sous la dir. de M. Otte), Liège, 1996 (mai departe se va cita *Bilan 1991–1996*).

În grotă Paglicci, A. Palma di Cesnola<sup>12</sup> a cercetat alte secvențe aurignaciene, cu dominarea lui *Asinus hydruntinus* în cadrul faunei, alături de berbec, cal, țap, cerb, mistreț, dar în cantități mai mici, ceea ce indica un climat uscat, datările obținute fiind de  $34.000 \pm 900-800$  ani BP (pentru nivelul cel mai de jos) și  $29.300 \pm 600$  ani BP (pentru partea superioară a stratului). Locuirile au fost, deci, încadrate în interstadiul Arcy. Și în această grotă, Aurignacianul este suprapus de Gravettian. A. Palma di Cesnola a emis ipoteza potrivit căreia Ulluzzianul a evoluat către un Aurignacian (în sens larg), în timp ce J. K. Kozłowski<sup>13</sup> crede că Ulluzzianul s-a dezvoltat înaintea primei intruziuni aurignaciene, deci este anterior Aurignacianului.

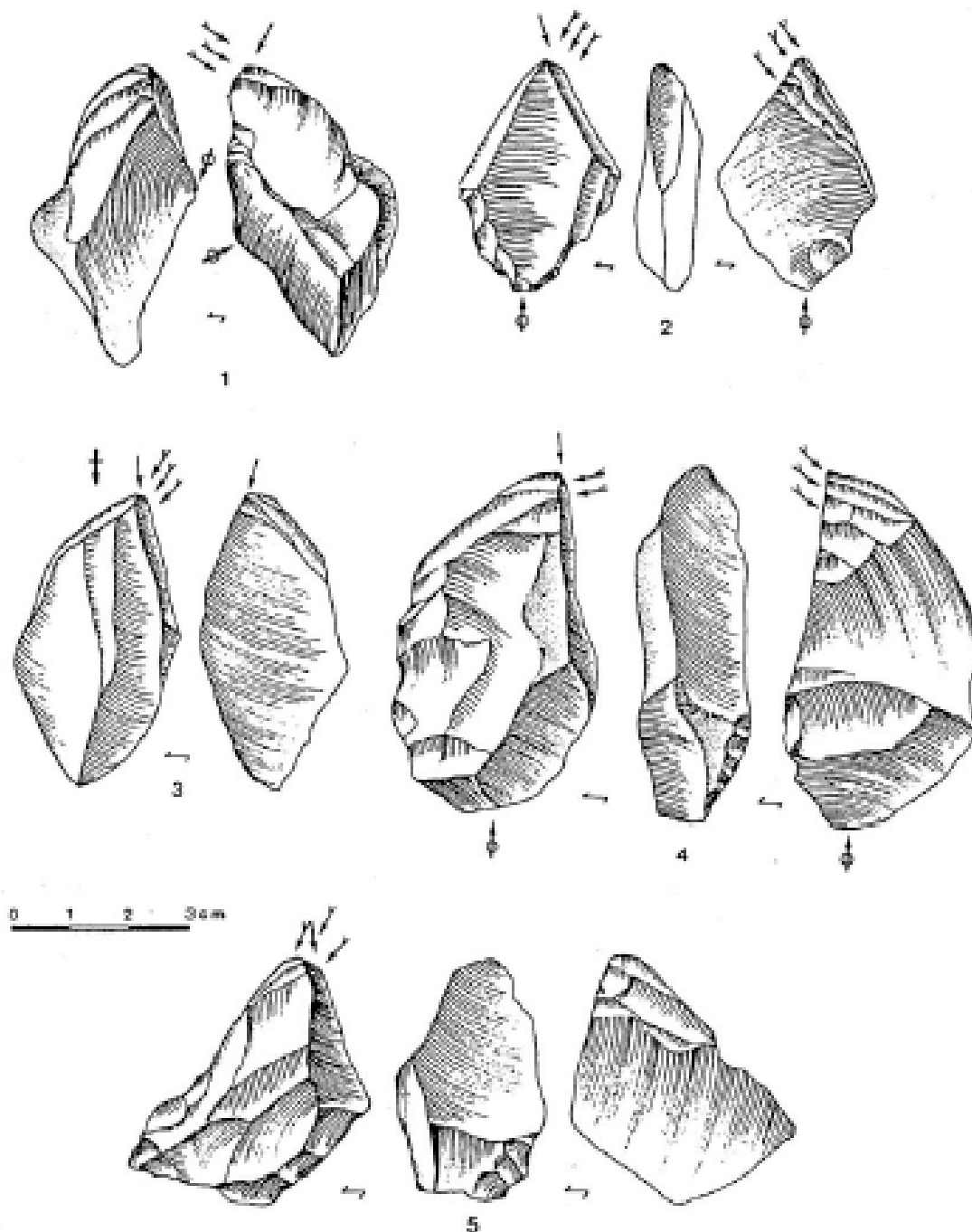


Fig. 4. Burine carenate, de la Mitoc – Malu Galben.

<sup>12</sup> A. Palma di Cesnola, *Le Paléolithique supérieur en Italie méridionale (1991–1996)*, în *Bilan 1991–1996*.

<sup>13</sup> J. Kozłowski, *L'Art de la Préhistoire en Europe orientale*, CNRS, Paris, 1992.

Cea mai reprezentativă descoperire aurignaciană în Italia pare să fie niv. I din grota Fossellone (Latium), cu un utilaj bogat în gratoare crenate (peste 900) și *à museau*, cu puține burine, dar cu lame aurignaciene tipice, alături de acelea de tip *étranglé* (cu scobitură retușată dublă, opusă, simetrică), pe fiecare latură a lamei; utilaj tipic aurignacian au oferit și grottele de la Grimaldi: des Enfants, du Cavillon, Barma Grande, *abri Mochi*, unde s-a descoperit un utilaj litic și osos foarte caracteristic, morminte (îndeosebi de copii), opere de artă mobilă, și o gravură ce reprezintă calul<sup>14</sup>. Varianta *Grimaldi* a lui *Homo sapiens* își are originea în Grota Copiilor, unde s-a găsit, printre alte morminte de copii, unul dublu, conținând și scheletul unui adult.

Aurignacianul din Balcani (sud-estul Europei) are unele afinități cu cel italian. Descoperirile de factură aurignaciană sunt diferite, căci în Balcani avem gratoare *à museau*, lame aurignaciene, lamele Dufour, în timp ce în Italia, există un utilaj microlitizat, de aspect Krems.

Este posibilă originea diferită a Aurignacianului în cele două spații europene, inclusiv cu alte elemente tehnico-tipologice.

În Spania, Aurignacianul evoluează în toate marile regiuni ale țării. Structurile de locuire se referă la construcții special amenajate, de cele mai multe ori fiind încălzite de una sau mai multe vetre de foc, în perimetrul cărora se aflau și ateliere de cioplire.

Resturi de amenajări aurignaciene s-au păstrat mai bine în grottele din Germania: Vogelherd, Geissenklösterle etc. Descoperirile de la Vogelherd pun și alte probleme, de natură spirituală, date fiind statuetele animaliere în ivoriu, la care se poate adăuga aceea, devenită celebră, de la Hohlenstein-Stadel (omul-leu).

Așadar, constatăm că s-a evidențiat capacitatea omului modern cu privire la expansiunea teritorială, organizarea spațiului, strategiile privind exploatarea vânatului, a resurselor de materii prime, noile tehnici de debitaj, bazate pe *leptolitizare*, amenajarea unor construcții speciale pentru locuire, deci existența *ideii* de creștere a confortului locuirii, adăugând, aproape obligatoriu, vetrele de foc pentru încălzit, protecția față de carnasierele prădătoare, dar și pentru prepararea cărnii la foc. Primele obiecte de artă și podoabă au fost descoperite în nivelele aparținând începuturilor Paleoliticului superior. Ne referim la dinții de vulpe și urs, perforați, de la Bacho Kiro, la pandantivele de la Istállóskő (imitație de dinte perforat, dar din corn de cerb și o lamelă pentagonală din fildeș), la pandantivul din calcar, imitând tot un dinte de cerb, la Trou Magrite, Belgia, aparținând unei etape evolute a Aurignacianului, când numărul acestor piese se multiplică, atât ca număr de exemplare, cât și ca stațiuni sau nivele de locuire: Mladec-Moravia, Mamutowa-Polonia etc. La Mladec s-au mai găsit și resturile umane de la șapte indivizi: două cranii într-o sală laterală și celelalte resturi în sala principală, *neînarmorantate*, care par a reprezenta mai degrabă sacrificii rituale, cultice. Probabil tot de natură culturală este și *phallus-ul* sculptat în corn de căprior sau bizon, de la Abri Blanchard des Roches, Dordogne, cea mai veche descoperire de artă mobilă din Franța. Cea mai veche sculptură antropomorfă din Europa credem că este statueta masculină, cu cap de leu, cioplită în ivoriu, de la Hohlenstein-Stadel. Arta parietală (de fapt, o artă pe blocuri sau plachete), este bine reprezentată în Franța, la La Ferrassie (peste 20 de blocuri gravate cu reprezentări sexuale), Abri Cellier (reprezentare animalieră gravată pe bloc), Abri Blanchard des Roches, unde cochiliile perforate, dinții perforați, pandantivele din steatită, os, ivoriu, cuarț etc., au fost interpretate ca reprezentând un „calendar lunar”. Un alt „calendar lunar” a fost considerată placheta din os, de la Abri Lartet, decorată pe ambele fețe cu puncte și linii incizate. Este foarte important de precizat că tavanul grottei La Ferrassie a fost pictat încă la nivelul primei locuiri aurignaciene. Mai adăugăm faptul că peștera Chauvet, Franța, a adus un element de noutate până acum absolută, prin descoperirea tavanului pictat cu rinoceri, dar în mișcare mai puțin accentuată decât animalele pictate de solutreneni și magdalenieni pe tavenele grotelor din aria franco-cantabrică.

Adăpostul de la Cro-Magnon a oferit primele resturi umane de la trei bărbați, o femeie și un copil. O cantitate mare de obiecte de podoabă au fost descoperite în Grotte de la Betche aux Roches, Spy, Belgia, reprezentate de pandantive, adesea acoperite cu ocră roșu și decorate cu incizii. Tot în Belgia, grota Goyet a oferit oase scobite și perle din ivoriu. În grota Cavillon, Italia, un schelet uman era asociat cu 200 cochilii de *Nassa*, perforate, și 22 dinți de cerb, perforați. Stațiunile de la Sungir și din grupul Kostienki au oferit, de asemenea, bogate și variate obiecte de podoabă, unele cu caracter cultural dovedit prin depunerea lor în contextul înmormântărilor.

André Leroi-Gourhan<sup>15</sup> apreciază că în Paleoliticul superior există o stereotipie a înmormântărilor prin săparea gropii și depunerea mortului acoperit cu ocră roșu, în asociere cu obiecte de podoabă, a căror importanță nu este estetică, ci simbolică. După M. Otte<sup>16</sup>, datele cu privire la comportamentul religios abundă în Paleoliticul superior european, considerând că fiecare comunitate umană dispunea și de anumite categorii

<sup>14</sup> M. Mussi, Grimaldi (grottes de), în *Dictionnaire de la Préhistoire*, PUF, Paris, 1988 (mai departe se va cita *Dictionnaire*).

<sup>15</sup> A. Leroi-Gourhan, *Les religions de la Préhistoire*.

<sup>16</sup> M. Otte, *Préhistoire des religions*.

de valori, mituri și credințe, creind un echilibru spiritual al întregii societăți. Am evocat, așadar, existența unor credințe, a unor practici comportamentale, cu caracter de continuitate, de obligativitate. Așa cum am precizat<sup>17</sup>, în Paleoliticul superior arta are caracter religios, toate creațiile sale, artistice sau ca obiecte de podoabă, sunt de natură religioasă. Omul își asumă responsabilități, puteri și trăsături pe care și le însușește prin transpunerea propriei ființe în existența elementului pe care vrea să și-l subordoneze.

Spre 28.500 ani BP (oscilația climatică Maisières), întreaga Europă cunoaște schimbări majore de mediu, care vor antrena modificări în toate celelalte domenii ale vieții. Marele Interpleniglaciuar, cu oscilațiile sale climatice, impune schimbări de comportament uman și de reacții imediate pentru adaptarea la noile medii geo-bio-climaterice.

Gravettianul este cultura arheologică cu cea mai largă răspândire spațială și temporară, supraviețuind în unele zone europene până în Tardiglaciuar. Originile Gravettianului pot fi căutate în trei direcții (zone geografice și tehnologii litice): 1, în Castelperronianul Europei occidentale sau în Szeletianul Europei centrale; 2, în evoluția locală a Aurignacianului din Europa septentrională ca urmare a „defecțiunii” climatice de după oscilația Maisières; 3, în evoluția locală a industriilor mai vechi, cu retușe abrupte, din Europa de est (grupul stațiunilor de pe Don).

Gravettianul se caracterizează prin inovații importante, impuse de schimbările climatice repetate, care au obligat grupele umane să caute și să găsească modalități de supraviețuire. Armele și uneltele sunt mai lejere, mai ușor adaptabile. Construcțiile de locuințe par să devină o ocupație specializată, având în vedere, printre altele, că la construcția unei cabane, la Predmosti, s-au folosit oase (carcase) de la 1.000 de mamuți, iar la Dolni Vestonice, de la peste 100 de mamuți.

Morminte gravettiene au fost descoperite în grottele italiene (Paglicci, Arene Candide, Grimaldi), în Moravia (Predmosti, Dolni Vestonice, Brno), dar și în alte țări<sup>18</sup>.

Cele mai importante elemente de cultură le-au adus gravettienii în domeniul artei mobiliare și al artei parietale, pe care nu le mai menționăm în acest context. Semnalăm doar că grotta Gargas este cunoscută îndeosebi prin figurarea mâinilor pictate sau gravate, dar acestea au fost identificate și în alte grote din spațiul franco-cantabric. Au fost reprezentate și animale: bovidee, bizoni, cai, cervidee, mamuți, păsări etc. Statuetele feminine de tipul *Venus*<sup>19</sup> au fost descoperite la Lespugne, Brassempouy, Monpazier, Sireuil, Laussel, *abri* Pataud, Terme Pialat, Tursac, Mainz-Linsenberg, Weinberg-Mauern, Grimaldi, Savignano, Willendorf, Dolni Vestonice, Predmosti, Petrkovice, Moravany, Kostienki I. Unii specialiști sunt de acord că reprezentările gravettiene ar putea să definească baza asigurării hranei prin vânatoare în întregul Gravettian continental, căci se regăsesc pe mai multe mii de km și într-o arie de timp de circa 3.000 de ani.

Un comportament simbolistic complex este dovada creației operelor de artă, cu elemente de spiritualitate individuală și/sau colectivă. Statuetele feminine pot reprezenta un ideal estetic feminin, ridicarea femeii la nivelul de divinitate<sup>20</sup>, dar și ideea fecundității, a perpetuării speciei<sup>21</sup>. Descoperirea sanctualelor de la Laussel, Dolni Vestonice, din multe peșteri situate în Franța, Italia, Spania, presupune existența sacralului colectiv. În aceeași manieră, credem că prezența unei statuete feminine, în picioare, acoperită cu un omoplat de mamut, groapa rituală fiind apoi umplută cu pământ amestecat cu ocră, peste care s-au pus trei blocuri de cărbune (Kostienki I, niv. 1), ori a unui mormânt de femeie, cu scheletul în poziție chircită, acoperit cu doi omoplați de mamut (unul fiind decorat cu incizii), cu craniul deformat patologic, dar și a altor schelete cu deformări patologice, care s-au bucurat de înmormântări deosebite, sugerează atenția deosebită, tot ca element de sacru colectiv. De asemenea, apreciem că, prin arta monumentală, care capătă amploare, s-a trecut de la divinizarea *personală, individuală*, la cea *colectivă*, ca un element important al organizării sociale, cu componente religioase. Multiplicarea imaginilor sexuale feminine, este în legătură cu *sacralitatea nașterii*, după cum redarea cuplului sau a dublării divinității feminine, pe o placă de calcar, la Laussel, poate reprezenta un element esențial al *sacralității procreației*, realizarea mediocră a scenei fiind determinată tocmai de *necunoscutul divin* al nașterii.

<sup>17</sup> V. Chirica, *Arheologia Cuaternarului*, în A. Saraiman, V. Chirica (coord.), *Cuaternarul pe teritoriul României*, Ed. Helios, Iași, 1999.

<sup>18</sup> Fr. Djindjian, *L'Aurignacien*, în Fr. Djindjian, J. Koslowski, M. Otte, *Le Paléolithique supérieur en Europe*, Armand Colin, Paris, 1999 (mai departe se va cita *Le Paléolithique*); G. Giacobini, *Les sépultures du Paléolithique supérieur en Italie*, în *Les faciès leptolithiques du Nord-Ouest Méditerranéen: Milieux naturels et culturels*, Carcassonne, 1999 (mai departe se va cita *Coll. Int. Carcassonne, Faciès leptolithiques*).

<sup>19</sup> H. Delporte, (éd.) *La Dame de Brassempouy. Actes du Coll. de Bruxelles* (1994), ERAUL, 74, Liège, 1995.

<sup>20</sup> V. Chirica, *La Grande Déesse et son interprétation dans l'art paléolithique*, în M. Otte (éd.), *La Spiritualité*, 2004, p. 187–194.

<sup>21</sup> J. K. Kozlowski, *L'Art de la Préhistoire en Europe orientale*, CNRS, Paris, 1992.



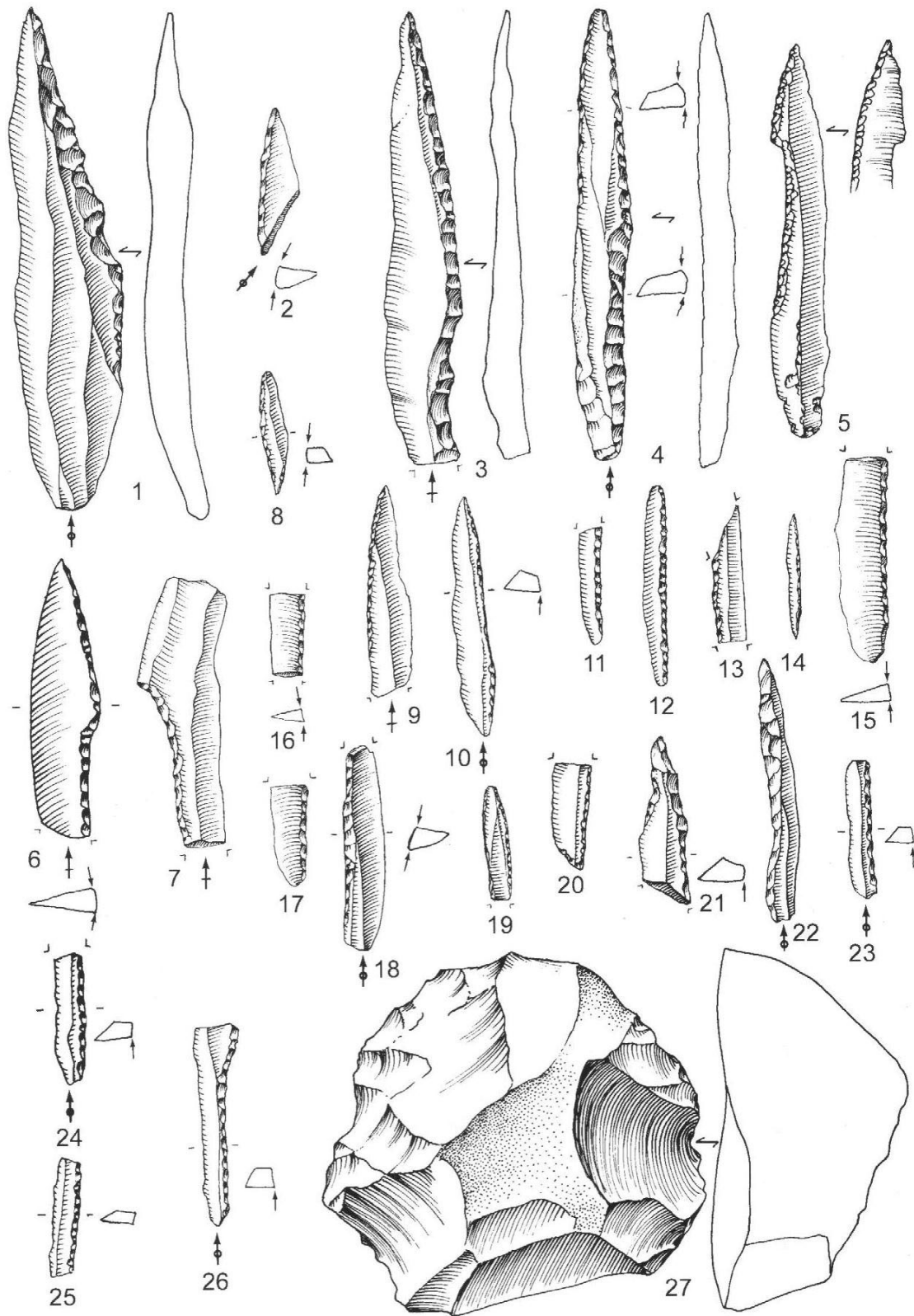


Fig. 5. Piese gravettiene de la Mitoc – Malu Galben.

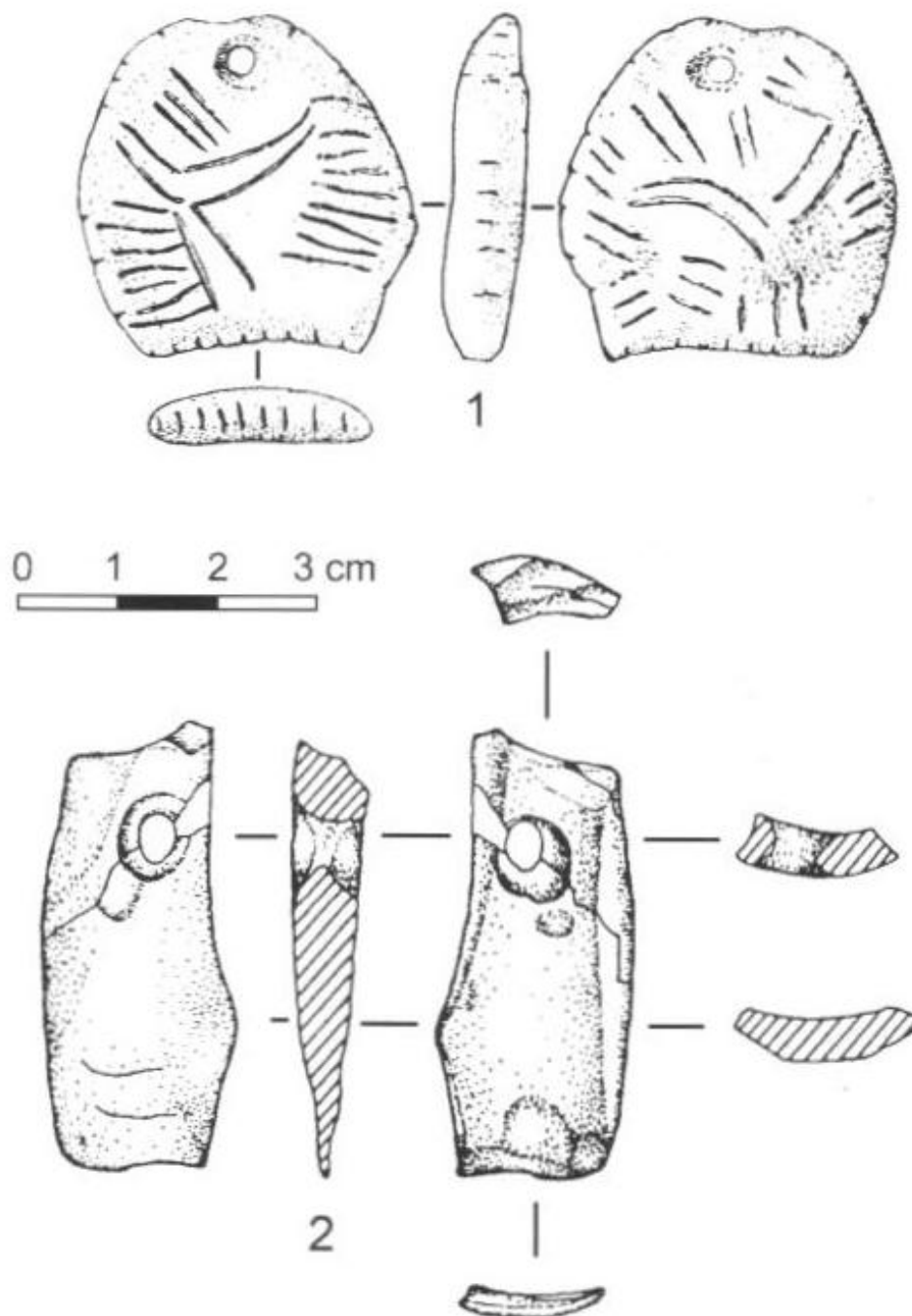


Fig. 6. Piese de artă gravettiană, de la Mitoc – Malu Galben.

Finalul Gravettianului european se caracterizează printr-o accentuată diversitate a industriilor, determinate de mediul ecologic și de mobilitatea grupelor umane.

Solutreanul se încadrează în perioada de 21.000 – 18.000 ani BP, și se caracterizează prin specificitatea industriei litice și a artei, campamentele fiind identificate în grote și adăposturi sub stâncă. Din punct de vedere geografic, Solutreanul ocupă Peninsula Iberică, Aquitania și Languedocul oriental din Franța. Specificul tehnologic este dat de retușa plată, largă, ce acoperă aproape întreaga suprafață a piesei. Tipologic, fosila directoare este *vârful de salcie*, retușat pe ambele suprafețe, alături de *vârful à cran*, care fac serii în toate tehnocomplexele.

Dintre puținele locuințe se remarcă cea de la Fourneau du Diable, Dordogne, un adăpost sub stâncă, „apărat” de două ziduri perpendiculare, care delimitau un spațiu locuibil, împărțit în două, prin alte blocuri de piatră. În provincia Santander, Spania, în grotă Chuffin, a fost identificată o structură ovală, având o groapă plină cu resturile unei vetre. Alte vetre au fost descoperite în cele cinci niveluri solutreene de la *abri* Malpas, Dordogne.

Au fost descoperite foarte puține resturi umane, incomplete, printre care se menționează calote craniene, cranii fragmentare (Tournal, Lacave, Franța), maxilare și fragmente de mandibule de copii și adulți, cum ar fi scheletele de la Parpallo, Riera și Beneito, Spania, apoi dinți (Fourneau du Diable, Badegoule, Laugerie-Haute). Nu s-a descoperit nici un mormânt intact, pentru a se putea cunoaște riturile și ritualurile funerare.

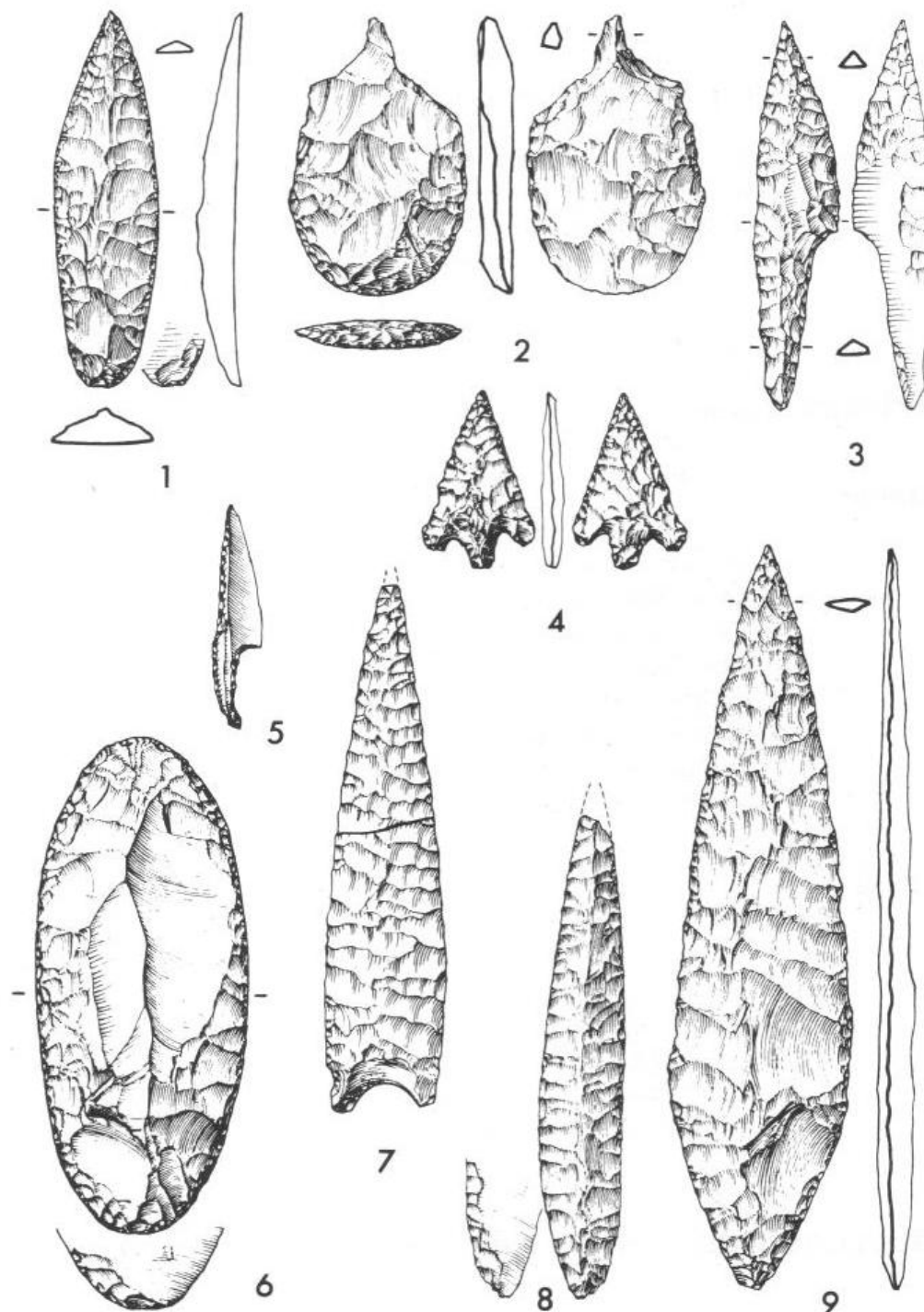


Fig. 7. Utilaj litic solutrean (după F. Bordes, 1968).

Arta solutreană a fost caracterizată ca reprezentând apariția sculpturii monumentale, a basoreliefurilor clasice. Sculpturile pe blocuri, adevărate frize, la Roc de Sers, Charente (căpriori afronțați, cal și bizon cu cap de mistreț, posibile reprezentări antropomorfe etc.), de-a lungul pereților, ori de la Fourneau du Diable (admirabil

bloc sculptat, cu reprezentări de bovidee în profil) demonstrează un înalt nivel de reprezentare mentală, individuală și colectivă. În grotă Capul Leului (Ardèche) a fost descoperit un bovidu pictat cu roșu, asociat cu pete de culoare și semne punctiforme, în grotă Cosquer, picturi reprezentând feline, cai, bizoni, iar în grotă Chabot, o friză lungă de 3 m, cu mamuți gravați.

Magdalenianul aparține finalului timpurilor glaciare, între 18/17.000 și 12/10.000 ani BP, fiind recunoscut în Franța și Spania, cu unele descoperiri în Polonia, sud-vestul Germaniei, Belgia, și cu slabe influențe până în zona nord-dunăreană și pruto-nistreană. Cele mai vechi elemente par să fi apărut în Périgord. Au fost identificate mai multe faciesuri: Magdalenianul coastelor mediteraneene spaniole, Magdalenianul din Aquitania, ori Magdalenianul coastei mediteraneene franceze.

Din punct de vedere al exploatării resurselor animale și de materii prime, al folosirii teritoriului de locuit, inclusiv al spațiului locuibil prin construcții speciale, se constată superioritatea vânătorilor magdalenieni, chiar dacă marea majoritate a campamentelor sunt de scurtă durată. Aceste elemente demonstrează o anumită specializare a grupelor umane chiar în interiorul unei comunități. În perimetrul marilor grote de la Mas d'Azil, la Lespugne ori Isturitz s-a constatat existența unor locuiri cu caracter de continuitate, în jurul cărora se aflau haltele sezoniere. Pe de altă parte, evidențierea marilor sanctuare de la Altamira, Lascaux, Niaux, Trois-Frères, Tuc d'Audoubert etc. demonstrează, alături de întreaga artă magdaleniană, o viață spirituală intensă.

A devenit celebră stațiunea de la Pincevent, unde s-au evidențiat mai multe structuri de locuire semi-adâncite, cu vetre centrale, în jurul cărora erau amenajate spațiile pentru activitățile cotidiene: cioplirea uneltelor, prelucrarea osului, pregătirea hranei, inclusiv locul unde se mânca, spații pentru dormit, chiar spații de evacuare a deșeurilor, ceea ce poate demonstra existența unor complexe relații sociale<sup>22</sup>. Resturi de locuințe, cu pavaje de diferite forme și dimensiuni, sau cu alte elemente certe de construcție și amenajare, cu vetre, uneori și cu ateliere de cioplire, au fost descoperite și în stațiunile magdaleniene din Germania (Gönnersdorf, Petersfels, Kniegrotte), Moravia (Pekarna, Kulna), Boemia (Hostim)<sup>23</sup>. Descoperiri de morminte magdaleniene au fost făcute în mai toate marile stațiuni magdaleniene. De cele mai multe ori, mortul era depus pe o parte, în poziție chircită, foarte rar, pe spate. Numeroase podoabe îl înconjurau: brățări din cochilii, dinți perforați; ocrul roșu era presărat peste tot mormântul, protejat cu ringuri de piatră.

Locuind în perioade reci și uscate, dar și în perioada de încălzire a interstadiului Lascaux (17.500 BP), magdalenienii vâneau *Rangifer tarandus*, *Bison priscus*, *Bos primigenius*, *Capra ibex*, *Alopex lagopus*, *Canis lupus*, *Saiga tartarica*, *Cervus elaphus*, *Sus scrofa*, *Capreolus capreolus*; obiecte de podoabă, unelte și arme au fost descoperite în toate campamentele magdaleniene.

Viața spirituală este extraordinar de bine documentată prin cele peste 150 de grote-sanctuar, ca și prin alte creații de artă, cu elemente de sacralitate individuală și colectivă. Arta magdaleniană poate fi considerată ca element de mentalitate religioasă. Începând cu Magdalenianul, arta și religia au o vocație publică, aparținând întregii comunități, 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, 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 vădesc nivelul extraordinar al culturii religioase la care au ajuns vânătorii magdalenieni. Credem că în marile sanctuare pictate, nimic nu era lăsat la întâmplare, totul trebuia să servească mentalului religios colectiv, în care omul își are rolul său, chiar dacă este încă slab definit ca reprezentare, accentul evident fiind pus pe redarea marilor ierbivore într-o mișcare vie și la dimensiuni naturale. Altamira, *Capela sextină a antichității*, sau Lascaux, Niaux, Pech-Merle, Cougnac, constituie apogeul picturii naturaliste din toate timpurile<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> A. Leroi-Gourhan, M. N. Brezillon, *Fouilles de Pincevent. Essai d'analyse ethnographique d'un habitat magdalénien (la section 36)*, în *7e suppl. à Gallia Préhistoire*, vol. I-II, Paris, 1972.

<sup>23</sup> R. Desbrosse, J. Kozłowski, *Les habitats préhistoriques. Des Australopitèques aux premiers agriculteurs*, Cracovia-Paris, 1994.

<sup>24</sup> A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'Art occidental*.

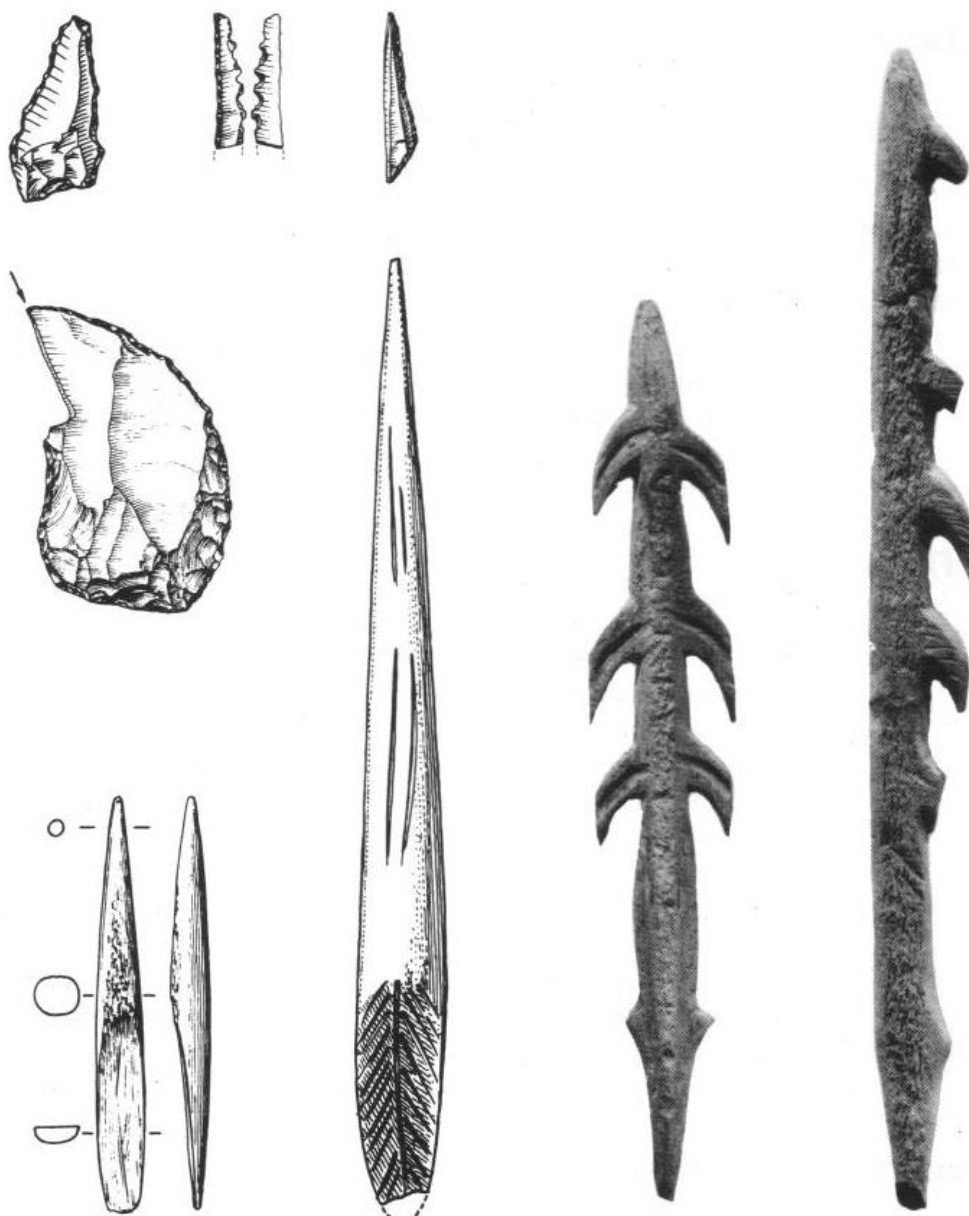


Fig. 8. Utilaj litic și osos, specific Magdalenianului (după F. Bordes 1968).

Gravura magdaleniană a folosit cele mai diverse suporturi: pereți întregi ai grotelor, blocuri desprinse din tavan sau din pereți, ivoriu de mamut, dinți, oase. Temele sunt foarte variate, dar reprezentările se referă la oameni și animale. Arta mobilă este de o varietate încă nedepășită, folosind cele mai variate suporturi, pe piatră, corn și os, iar ca tehnici de realizare, sculptura, gravura, modelajul. Au fost reprezentate: animale (cai, căprioare, bovine, reni etc.), reprezentări feminine și masculine (inclusiv reprezentări sexuale masculine, dar mai ales feminine, însă imaginea „vrăjitorului” este rezervată bărbatului – Trois-Frères, Gabillou; cei doi bizoni, modelați în argilă, la Tuc d'Audobert sunt de un desăvârșit naturalism. Este de precizat că, în afara mării zone franco-cantabrice, până în prezent pictura parietală paleolitică este reprezentată doar în peștera de la Cuciulat (România)<sup>25</sup> și Kapova (Ural). Dar, la fel de adevărat este faptul că în restul Europei arta mobilă este foarte bogată și variată, așa cum sunt reprezentate aceste manifestări în Germania, Elveția, Moravia, Cehia, cu unele posibile influențe la Cosăuți, pe Nistru. Toate reprezentările din marile „scene” pictate sau gravate, îndeosebi din groturile Franței și Spaniei, demonstrează existența unei gândiri mitice elaborate, complexe, armonioase, oferind imaginea cu valoare intelectualizată a unei lecturi, ce a fost creată pentru

<sup>25</sup> M. Cărciumaru, M. Mărgărit, *Arta mobilă și parietală paleolitică*, Târgoviște, 2002, pl. IV.

puterea emoțională a mesajului. Sanctuarul paleolitic magdalenian reflectă puterea spiritului uman creator, sacralizat și simbolizant<sup>26</sup>, imaginea vie a unei arte pe care oamenii au transpus-o în grote cu veleități de catedrale.

Să mai precizăm că aceste picturi se datează între 12.890 ± 160 BP (Niaux), 14.710 ± 200 BP (Altamira) și 17.190 ± 140 BP (Lascaux).

Din punct de vedere geocronologic, Paleoliticul superior își încheie evoluția odată cu finalul timpurilor glaciare<sup>27</sup> și trecerea la Holocen, deci pe la 10.000 ani BP.

\*

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 sacralului individual și colectiv la comunitățile umane din Paleoliticul superior. În cele ce urmează vom încerca o prezentare sumară a celor mai importante descoperiri, pe criterii cronologice, culturale și cultuale.

Chiar dacă primele dovezi ale existenței unor practici coerente ce se pot încadra în spiritualitatea comunităților umane pot fi apreciate ca datând din Paleoliticul inferior<sup>28</sup>, la începutul Paleoliticului superior, grotele de la Fumane, Italia și Chauvet, Franța, de vârstă aurignaciană, pot fi considerate cele dintâi monumente arheologice care au îndeplinit rolul de sanctuar, al manifestării sacralului colectiv.

Grota Fumane conține locuiri umane datate în Paleoliticul mijlociu și superior. Specialiști de la universități și centre de cercetare au efectuat cercetări sistematice începând din 1988. Sedimentele cu locuiri aurignaciene (inclusiv pavajul unei locuințe special amenajate, cu vetre de foc), se află în unitățile litologice săpate pe o suprafață de 80 mp și datate între 34.120 ± 460 ani BP și 32.020 ± 340 ani BP. Luăm în considerație doar reprezentările artistice, realizate pe blocuri sau pe fragmente ale acestora. Folosirea ocrului a fost documentată prin existența acestuia în sediment, dar s-au utilizat și fragmente de hematită. Au fost pictate mai multe fragmente de rocă decât cele descoperite prin săpăturile sistematice, constatându-se distrugerea multor elemente picturale, ceea ce le face indeterminabile. S-au putut păstra, în condiții de accesibilitate a elementelor artistice, o reprezentare zoomorfă, parțial asemănătoare cu cea de la Vogelherd, Germania, o felină (identificată și la Cuciulat-Sălaj)<sup>29</sup>. Se remarcă și motivul în „inel”, dar cu prelungiri pe două direcții, din care cauză nu poate fi interpretat, ci numai estimat. Cea mai importantă creație artistică este o imagine antropomorfă, schematizată, probabil bărbat. Văzută din față, pare să aibă capul terminat cu două coarne slab convexe, neterminale (sau ale căror părți finale au fost distruse); în mâna dreaptă ține o imagine de aspect geometric (dar poate fi și o reprezentare zoomorfă, căci pare să se distingă cele patru picioare, el fiind suspendat la nivelul capului); mâna stângă o are tot semiorizontală, cu antebrațul în jos, iar picioarele se termină în arce de cerc, parțial asemănătoare cu motivul în „inel” de pe reprezentarea anterioară. Autorii cercetărilor nu fac aprecieri suplimentare<sup>30</sup>, poate și datorită faptului că fragmentele de rocă, folosite ca suport, sunt calcare cu multiple imperfecțiuni. 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.

Grota Chauvet este cea de a doua descoperire (în ordine strict cronologică) pe care noi o includem printre sanctuarele Paleoliticului superior european. A fost descoperită în 1994 de către un grup de speologi, conduși de Jean-Marie Chauvet (de la care a primit numele). Mai multe echipe de specialiști, de caracter interdisciplinar (conduse de Jean Clottes, apoi, de J.-M. Geneste) au efectuat cercetări începând din 1998. În prezent, prin datările de cronologie absolută, efectuate pe eşantioane de cărbune folosit la pictură, s-au stabilit cele două perioade de ocupare a peșteri, ca spațiu al manifestării sacralului colectiv, nu numai al spațiului ritual:

<sup>26</sup> M. Otte, *op. cit.*

<sup>27</sup> V. Coll. Int. *La fin des temps glaciaires en Europe*, Bordeaux, 1977.

<sup>28</sup> 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*, în M. Otte (éd.), *La Spiritualité*, 2004, p. 87–96.

<sup>29</sup> M. Cârciușmaru, V. Chirica, *Découverts d'art paléolithique sur le territoire de la Roumanie*, în *La genèse et l'évolution des cultures paléolithiques sur le territoire de la Roumanie*, BAI, II, éd. V. Chirica, Iași, 1987, p. 89–93.

<sup>30</sup> A. Broglio, G. Dalmeri (red.), *Pittura paleolitiche nelle Prealpi venete. Grotta di Fumane i Riparo Dalmeri*, *Preistoria Alpina*, nr. speciale, Verona, 2005.

prima între 32.000–29.000 ani BP, a doua, între 27.000–25.000 ani BP<sup>31</sup>, o pictură reprezentând un bizon fiind datată la 30.340 ± 570 BP<sup>32</sup>. Au fost identificate numeroase săli, galerii, culoare, care au primit denumiri date de specificul operelor de artă, situate pe pereții cavitațiilor. Caracteristica artei și a faptului religios de la Chauvet o constituie folosirea preponderentă a negrului și predilecția pentru animalele periculoase omului: 74 feline, 67 mamuți, 65 rinoceri, 15 urși, dar mai puține erbivore care intrau, în mod curent, printre animalele preferate la vânătoare: 45 cai, 31 bizoni, 16 mufloni, 12 reni, 9 bouri, 7 cerbi din specia *Megaceros*, 2 cerbi, 4 cervidee, 2 exemplare de bour moscat, o bufniță (*Bubo bubo*), cu precizarea că pentru 78 de reprezentări zoomorfe nu s-a putut stabili specia. Au fost identificate numeroase reprezentări de mâini, pictate pozitiv și numai 5 negativ, toate în roșu, alte aproximativ 500 de semne de mâini sau puncte, uneori organizate ca adevărate serii, făcute cu podul palmei. Printre reprezentările antropomorfe s-au mai identificat și patru triunghiuri pubiene, gravate, altul pictat cu negru, baza unui corp feminin cu redarea vulvei, ca și o reprezentare de tipul „vrăjitorului” sau a ”divinității mascate”, jumătate om/jumătate bizon. Deosebit de importantă este cunoașterea și folosirea tehnicii șablonului prin pulverizarea pigmentului roșu (obținut prin calcinarea ocrului galben) peste mâna pusă pe pereții grotii. De asemenea, artiștii stăpâneau foarte bine alte tehnici, cum ar fi desenul cu cărbune, apoi încărcarea cu culoare, netezirea și finisarea; a putut fi stabilită cronologia pictării marilor panouri, prin elementele de suprapunere, cum a fost cazul în grupul celor patru capete de cai, ultimul fiind redat cu gura larg deschisă, dar s-a constatat faptul că artiștii cunoșteau metodologia redării elementelor de perspectivă, în tabloul rinocerilor, lung de 2,5 m, ori suprapunerea prin mișcare, în panoul leilor, ajungându-se la redarea naturalistă a unor animale. Reprezentarea denumită *Arca lui Noe* ar putea completa, simbolic, existența tuturor animalelor cunoscute de *Cro-Magnon* pe parcursul explorărilor continue, specifice perioadei, în căutarea resurselor de hrană, ori de materii prime pentru cioplirea uneltelor, a mediilor favorabile pentru instalarea campamentelor. Dintre multitudinea reperelor care fac din grotă Chauvet un mare sanctuar al artei și manifestărilor sacralului în Paleolitic, se mai remarcă faptul că au fost localizate două arii de concentrare a activității: una aproape de intrare (unde s-au identificat și adevărate osuare cu resturi de *Ursus spelaeus*, cu picturi preponderent în roșu, dar și cu gravuri, și alta în interior, în spațiul închis, cu preponderența picturii în negru și cu gravuri. Într-un alt spațiu, situat între *Galeria Crucii* și *Sala Craniului* au fost observate amprente a peste 20 de pași aparținând unui pre-adolescent cu înălțimea de 1,30 m, ca și doi humeruși de urs, plantați în sol, la distanță de 10 m unul de altul. În *Galeria* numită *Megaceros* au fost găsite numeroase crenguțe, rămurele (unele păreau să fi fost înmănușiate), pe care artiștii aurignacieni le folosiseră la întinderea coloranților, o lance din ivoriu de mamut și numeroase piese din silex, folosite la gravat. Ca și în grotile cu picturi magdaleniene, și aici (dar suntem cu 17 milenii mai devreme) se constată deplina stăpânire a procedeelelor artistice, măiestria dovedită de pictorii aurignacieni fiind marcată de aspectele și de rigorile religioase, dar fără „canoanele” impuse mult mai târziu. Dar, după opinia noastră, cea mai evidentă realizare artistică din domeniul manifestării religioase (pe care o vom revedea, 17 milenii mai târziu, într-o altă grotă din Franța, *Madelaine des Albis*), reprezintă o scenă complexă: 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 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 procreerii și nașterii: zona genitală și coapsele, întreaga imagine fiind pusă sub protecția regeneratoare a capului de bovidu, pictat la partea superioară a planșeului<sup>33</sup>. 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, regenerator, pe planul uranic, celest.

Grotă Arcy-sur-Cure din zona septentrională a Franței, reprezintă un ansamblu de cavități ce datează din Jurasic, printre care se remarcă *Grotă Calului*, *Grotă Renului*, *Marea Grotă*, dar cercetările sistematice au început în 1990. Au fost depistate mai multe spații, care au primit denumiri speciale: *Sala Obscură*, *Cornișa de Vest*, *Marele Plafon*, *Plafonul Mezanin*. Pe baza eşantioanelor de cărbune de lemn (preponderent, *Pinus*

<sup>31</sup> J. Clottes, *La grotte Chauvet, près de dix ans après sa découverte*, în A. Broglio, G. Dalmeri (red.), *Pitture paleolitiche nelle Prealpi venete. Grotta di Fumane i Riparo Dalmeri*, în *Preistoria Alpina*, nr. speciale, Verona, 2005, p. 67–75; idem, *Spiritualité et religion au Paléolithique: les signes d'une émergence progressive*, în *Religions & Histoire*, 2, mai–juin, Faton, Paris, 2005, p. 18–25.

<sup>32</sup> J. Clottes, *Un problème de parenté: Gabillou et Lascaux*, în *Préhistoire. Art et Sociétés, Bull. de la Soc. Préhist. Ariège-Pyrénées*, LVIII, 2003, p. 47–62.

<sup>33</sup> J. Clottes (sous la dir. de), *La Grotte Chauvet. L'Art des origines*, SEUIL, Paris, 2001, fig. 161–162.

*silvestris*) din vetrele folosite la încălzit și iluminat, s-a putut stabili vârsta celor două locuiri: prima, pe la 28.250 ± 430 BP, a doua, la 24.660 ± 330 BP. Așadar, acest sanctuar al artei și religiei paleolitice poate fi atribuit Aurignacianului (prima locuire) și începutului Gravettianului (a doua locuire)<sup>34</sup>.

O primă caracteristică apropie ansamblul animalelor pictate de religia comunităților aurignaciene de la Chauvet: redarea animalelor periculoase: mamuți (50 %), urși, rinoceri, feline, dar numai doi cai și un bizon acefal; au mai fost pictate: o pasăre rapace în zbor, patru pești, un muflon și un cervideu, la acestea, preponderentă fiind pictura în roșu. De altfel, înaintea descoperirii grotei Chauvet, *Marea Grotă* de la Arcy-sur-Cure era socotită primul sanctuar cu reprezentarea animalelor periculoase. Alte numeroase semne, unele neidentificate, au completat „tabloul” artistic al pictorilor aurignacieni, dar se remarcă elementele antropomorfe: degete grupate, 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 statuetei de tip *Venus*. Imaginile pictate au dimensiuni ce variază între 20 și 170 cm.

Prin sondajele arheologice s-au obținut informații privind prezența urșilor care veneau la hibernare, oase ale acestora fiind găsite amestecate cu amenajările pentru încălzit și iluminat: patru vetre de mici dimensiuni și patru lămpi din fragmente de stalagmite, cu resturi de grăsime. Au mai fost descoperite mănunchiuri de crenguțe, blocuri de colorant (ocru galben), pudră de ocru roșu, concrețiuni de culori, căzute pe sol, un metatarsian și un fragment de femur de urs, folosite pentru amestecul culorilor, inclusiv patru mici „vase” cu resturi de pictură.

Se remarcă și aici existența unei arte de înaltă măiestrie, având în centrul preocupărilor redarea animalelor feroce, ca element al ideologiei religioase, pe care o mai întâlnim numai în realizările artistice aurignaciene și gravettiene din Europa Centrală și de est, dar în domeniul artei mobiliare, căci preocupările pentru arta rupestră se vor mai întâlni numai în Magdalenianul francez și spaniol, unde reprezentările vor fi centrate pe prezența erbivorelor (cai, bizoni, bouri), care devin subiecții noilor idei religioase, transpuse artistic.

Grota Spy, Belgia, a devenit celebră prin cele două schelete de neandertalieni. Aurignacianului îi este specifică o bogată creație de artă mobilă, care reprezintă obiecte de podoabă, dar care, prin impregnarea lor cu ocru, devin și *semne* religioase. Precizăm că, prin structurile de combustie, special amenajate, prin bogăția și varietatea resturilor arheologice, s-a acceptat ideea existenței unor campamente cu caracter permanent.

Pendantivele sunt de forme și din materiale diferite, majoritatea din ivoriu de mamut. Tuburile din oase de pasăre, atent decupate, adesea decorate, par să fi fost folosite pentru păstrarea materiilor prime pentru pictarea sau colorarea artefactelor non-utilitare. Motivele decorative sunt serii de linii paralele, linii curbe, dar și semne grafice: X, V, Y.

Întrebarea este aceeași: avem, la Spy, un adevărat sanctuar, sau numai spații sacre, organizate ca atare pentru derularea manifestărilor specifice, culturale, de către o comunitate umană structurată social și cu idei religioase, transpuse în operele de artă mobilă. Indiferent de accepțiunea acordată descoperirilor, constatăm existența manifestărilor cultice, chiar dacă nu putem detalia modalitățile de exprimare.

Grotele Vogelherd, Geissenklösterle și Hohlenstein-Stadel, Germania, reprezintă sanctuare importante din Europa Centrală. La Geissenklösterle cele două niveluri aurignaciene au oferit un bogat inventar artistic, reprezentat de elemente antropomorfe și animaliere (bizon, mamut). O sculptură în baso-relief, pe ivoriu de mamut, are pe revers șiruri de aliniamente punctiforme, ușor scobite, ce pot reprezenta imaginea *orantei* din arta și religiile paleolitice și eneolitice<sup>35</sup>. Precizăm că o altă imagine, aproape identică, a fost descoperită în stațiunea Galgenberg, Austria, cioplită în șist. Dar, tot la Geissenklösterle a fost identificat un bloc de calcar cu urme de pictură roșie, galbenă și neagră<sup>36</sup>.

La Hohlenstein-Stadel 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

<sup>34</sup> D. Baffier, *La grande grotte d'Arcy-sur-Cure (Yvonne, France), persistance de l'iconographie aurignacienne*, în A. Broglio, G. Dalmeri (red.), *Pitture paleolitiche nelle Prealpi venete. Grotta di Fumane i Riparo Dalmeri*, Preistoria Alpina, nr. speciale, Verona, 2005, p. 76–81.

<sup>35</sup> 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, p. 5–31; V. Chirica, *La Grande Déesse...*, p. 187–194.

<sup>36</sup> N. Conard, *Aurignacian Art in Swabia and the beginnings of figurative representations in Europe*, în A. Broglio, G. Dalmeri (red.), *Pitture paleolitiche nelle Prealpi venete. Grotta di Fumane i Riparo Dalmeri*, Preistoria Alpina, nr. speciale, 2005, p. 82–88.



reprezentare a divinității cu caracteristici duble, om-animal, din arta mobilă paleolitică, datată pe la 32.000 ani BP. O altă piesă de artă mobilă, cu imagine aproape identică, a fost semnalată la Peștera Fels. Ideea însușirii energiilor animalului transpus în „înveliș” uman, pe care o regăsim și în Biblie, atunci când fiului lui Avraam i-a fost substituit berbecul adus pentru jertfă, reprezintă, credem, o motivație serioasă în a acorda acestor creații artistice importanța statuetelor neo-eneolitice din arealul geografic larg european. În acest context, considerăm că nu este lipsit de semnificație faptul că, la unele populații africane, îndeosebi din Nigeria (Republica Niger), dar și în Senegal (printre care djarmaii, populație care își avea obârșia în spațiul geografic al Nilului), *mitul* sacrificiului la care a fost chemat Avraam a fost păstrat până în plin secol XX, întrucât primul născut (numai băiat) al oricărei familii nu primește nume, este considerat *sacrificat*, devenind *paria* numai pentru faptul că sacrificiul nu a fost săvârșit; părinții îl trimit la muncile cele mai grele, chiar dezonorante, socotindu-se vinovați pentru că acest copil, întâi născut, este încă în viață. De aici vedem că unele elemente de spiritualitate biblică, poate chiar mai veche, preistorică, s-au păstrat și s-au transmis, pe căi necunoscute, la populații actuale<sup>37</sup>.

La Vogelherd au fost descoperite reprezentări de mamuți în ronde-bosse, sau în semi-relief, pe un fragment de os oval, cu un inel pentru suspendat. Micii mamuți, sculptați în fildeș, au și decor în X, dispus în șiruri orizontale și verticale. Un bizon și un cal, sculptați tot în fildeș, întregesc seria marilor erbivore. Carnasierele sunt reprezentate de o felină, sculptată tot în semi-relief, decorată pe tot corpul cu șiruri de puncte și linii în rețea, și de un cap de leu, de o expresivitate remarcabilă.

Am introdus aceste descoperiri deoarece am considerat că, prin modul de redare a elementului antropologic sau faunistic, prin decorul care completează realizarea artistică, ele reprezintă simboluri încărcate cu motivația de a transmite o informație sau o explicație<sup>38</sup>. Acestea nu reprezintă realitatea, ca elemente naturaliste, ci redau doar ideea unor credințe, a unei stări de religiozitate, pe care o vom mai întâlni (*oranta* sau *divinitatea om/animal*) la alte sanctuare și la alte comunități umane, până în Eneoliticul carpato-dunărean<sup>39</sup>.

Sungir, Rusia, reprezintă, în cadrul demersului nostru, o stațiune-reper pentru Paleoliticul superior vechi din Europa de est, atribuită culturii arheologice cu vârfuri foliacee, și datată la 25.000 ± 200 ani BP. Săpăturile sistematice au permis descoperirea a trei concentrații circulare, cu diametrul de aproximativ 20 m, cu piese litice, resturi faunistice, ocră roșu, podoabe. S-a apreciat că așezarea a fost locuită o perioadă mai îndelungată sau în mai multe etape. Stațiunea a devenit celebră prin mormântul unui bărbat și al celor doi copii – un băiat și o fetiță, cu un inventar funerar extrem de bogat. Scheletul bărbatului avea un număr foarte de mare de perle din ivoariu (peste 3.500), cochilii, dinți de animale, încât pare că fusese îmbrăcat cu un hanorac, pantaloni și încălțăminte, pe care fuseseră prinse toate aceste obiecte de podoabă, dar avea și un acoperământ pe cap, la fel de bogat împodobit. Numeroase coliere, 25 de brățări pe brațe și pe glezne, unele cu pictură neagră, inele pe degete, toate din fildeș, iar la gât, un pandantiv din șist, pictat cu roșu, cu câte un punct negru pe fiecare față, întregeau aceste depuneri de ofrande ritualice. La fel de bogat era inventarul celor doi copii, care aveau și câte o lance din fildeș, cu lungimea de 2,40 m (depășeau înălțimea proprie) de-a lungul corpului; la extremitatea uneia dintre lănci a fost depusă o rondelă, tot din fildeș. Băiatul mai avea în zona toracelui, două statuete, reprezentând un mamut și un cal; paralel cu lancea, au fost depuse, ritual, piese de silex, pe o lungime de 42 cm; o altă rondelă, tot perforată, se afla lângă schelet, iar deasupra craniului a fost identificat un aliniament de așchii de silex, pe o lungime de 1,70 m; peste 4.900 perle, mai mici decât ale bărbatului, dar identice, 250 canini de vulpe polară, perforați, un ac de fildeș, care încheia o mantie (?), un fragment de femur uman, foarte bine lustruit și umplut cu ocră roșu, întregeau și aici, depunerile ritualice. Mormântul fetiței avea, pe lângă lancea precizată, peste 5.200 perle, identice cu ale băiatului, alte două lănci din fildeș, mai mici, două batoane din corn, perforate, unul decorat cu șiruri de puncte adâncite, trei discuri perforate central și cu spițe, toate din fildeș de mamut. Experimental, s-a stabilit că pentru crearea podoabelor din cele trei morminte ar fi fost necesare peste 10.000 ore de muncă, și că fiecare dintre cele două lănci mari cântărea peste 2 kg. Acest complex funerar demonstrează nu numai existența unui sistem social bine structurat, dar și o ideologie religioasă, potrivit căreia copiii decedați se bucurau de o atenție deosebită<sup>40</sup>. Nu excludem nici existența unei

<sup>37</sup> G. Rădulescu, *Un secol cu Neagu Djuvara*, Ed. Adevărul, 2010, p. 168–172.

<sup>38</sup> G. Bosinski, *Homo sapiens. L'Histoire des chasseurs du Paléolithique supérieur en Europe (40.000–10.000 ans avant J.-C.)*, Errance, Paris, 1990, p. 67.

<sup>39</sup> V. Chirica, *La Grande Déesse...*, p. 187–194; C.-V. Chirica, *Les significations artistiques et religieuses des certaines découvertes paléolithiques de l'espace carpato-dniestréen*, în M. Otte (éd.), *La Spiritualité*, 2004, p. 177–186.

<sup>40</sup> J. K. Kozłowski, *L'Art de la Préhistoire en Europe orientale*, CNRS, Paris, 1992, p. 45–46.

eventuale ierarhizări sociale, poate chiar a unor diferențieri de bunuri, de care beneficiau nu numai adulții, ci și descendenții acestora.

Dar la Sungir se mai pun încă numeroase alte probleme, în legătură cu ritualurile de înmormântare. Barbatul este însoțit de cei doi copii, dar aceștia nu au fost depuși alăturați, ci unul la picioarele celuilalt; pentru a reconstitui, în felul acesta, înălțimea bărbatului? Dacă ar fi tineri, am putea spune că este o scenă de acuplare, ca pe placa de calcar de la Laussel sau pe ceramica cucuteniană. Am mai putea lua în considerație și faptul că, potrivit unor tradiții foarte vechi, în satele noastre, tinerii, dar mai ales tinerele care mor înainte de cununie, sunt îmbrăcate cu rochia albă de mireasă, semn al purității, devenite, prin deces, mirese ale Creatorului. Situația nu pare a fi identică pentru copiii – băiat și fetiță – de la Sungir, dar maniera de înmormântare, ca și bogatele ofrande depuse indică existența unor certe elemente ale sacrului. Așadar, mormântul triplu de la Sungir a devenit un spațiu sacru, cu veleități de sanctuar.

*Gravettianul* reprezintă, din punct de vedere artistic, perioada când au fost create celebrele *Venus* sau alte variante ale reprezentării feminine, ceea ce demonstrează cu certitudine apariția unei noi ideologii în religiile Paleoliticului superior.

Grota Gargas, Franța, este celebră îndeosebi prin reprezentarea mâinilor în peste 250 imagini pictate, a celor 143 de gravuri de animale (numai 5 animale pictate), dar și prin bogatele resturi paleontologice. Frapează prezența mâinilor pictate, care nu însoțesc alte figuri pictate; au fost identificate 103 imagini ale mâinii stângi, dintre care 72 negre, 28 roșii, 2 albe, una cu ocră, și 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. Dacă aducem discuția la nivelul actual, când se acceptă că, în atotputernicia Sa, Dumnezeu are nevoie de mâinile și de glasul preotului care îi oficiază Liturgia, putem aprecia că, dacă nu avem posibilitatea cunoașterii manifestărilor sacrale *prin voce* (le putem doar imagina prin artefactele paleolitice, producătoare de accente muzicale), 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), constatăm, așadar, că reprezentarea mâinii avea un rol extrem de important în creația artistică sacră. În ceea ce privește gravurile animaliere, s-a constatat stăpânirea tehnicilor diverse: trasare cu degetul pe argila încă umedă, gravuri cu linii simple, linii striate, raclaje, reprezentând bovidee, bizoni, cai, cervidee, mamuți, urși, feline, chiar păsări<sup>41</sup>. Toți exegeții acceptă ideea existenței unor rituri și ritualuri magice, religioase, care presupuneau sacrificii cultice, chiar existența unor deformații patologice, considerate tot elemente cultice, sau ca reprezentând un cod, un „limbaj” mutual, un „joc al degetelor ce asigură exprimarea sau expresia diferitelor teme”, după aprecierea lui A. Leroi-Gourhan<sup>42</sup>.

Ca și în grota Chauvet, s-a constatat stăpânirea tehnicii pulverizării culorii lichide, suflate peste mâna pusă pe perete, uneori cu deformații intenționate.

Adăpostul sub stâncă de la Laussel, Franța, a devenit o stațiune cunoscută prin reprezentările antropomorfe feminine. Mai multe blocuri (roci căzute din pereți sau tavan) au fost decorate cu imagini sexuale feminine stilizate: cupule (folosind denivelările rocii, pe care le-au rotunjit la dimensiuni diferite), vulve. Se remarcă *Vânătorul*, una dintre foarte puținele reprezentări considerate masculine, dar care, după opinia noastră poate fi și o altă imagine a *Orantei* (cu atât mai mult cu cât H. Delporte nu neagă posibilitatea unei reprezentări feminine), apoi celebra *Venus à la corne*, la care se adaugă *Venus à la tête quadrillée*, apoi *Venus de Berlin* și nu mai puțin celebra *Carte à jouer*, imagine pe care o vom regăsi în arta religioasă eneolitică. Alte imagini masculine, chiar dacă fragmentare, completează acest sanctuar gravettian: un bloc sculptat unde s-ar putea observa capul și brațele (doar *phallus*-ul este clar reprezentat); o altă sculptură, fragmentară, este considerată ca fiind cu certitudine extremitatea unui *phallus*; pe alte două blocuri sculptate sunt reprezentate tot organele genitale masculine. Caracterul religios, mai ales al imaginilor feminine, este întărit de colorarea lor cu ocră roșu. În plus, sculptura aflată la Berlin, denumită și *Femeia cu șarpele*, ne amintește de pasajul biblic al confruntării femeii cu șarpele (*Facerea*, 3, 15).

Nu lipsesc nici reprezentările zoomorfe, tot pe blocuri: capete de cai, în profil spre dreapta, o hienă, o căprioară (capul este redat pe aversul blocului, iar corpul se continuă pe revers), un mamut foarte stilizat, alte animale slab reprezentate, a căror identitate rămâne incertă. Este foarte important de precizat că toate sculpturile au fost realizate într-un singur spațiu, de 12 x 6 m, ceea ce îi conferă calitatea unui adevărat *Altar*.

<sup>41</sup> \*\*\* , *L'Art des cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*, Paris, 1984, p. 119–121; 514–520.

<sup>42</sup> \*\*\* , *Art et civilisation des chasseurs de la Préhistoire (34.000 – 8.000 ans av. J.-C.)*, Paris, 1988.

În plus, prezența ocrului roșu în creația artistică, dar numai pentru anumite sublinieri corporale, poate fi considerată ca făcând parte din procesiunile artistice și religioase ale sacralului colectiv.

Grimaldi, Italia, este o stațiune descoperită în 1883, și cercetată începând din 1885, îndeosebi pentru statuetele feminine (5 sau 7 au fost descoperite numai în acei ani), unele într-o mică grotă din apropiere (*Grota Prințului*). Cele mai cunoscute sunt statueta cioplită în steatită galbenă, apoi cele numite *Polichinella* (marioneta cu două cocoșe) și *Rombica*, ambele din steatită verde. 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. Pentru comparație, este util să redăm și alte celebre *Venus* paleolitice: Lespugne, Brassempouy, Montpazier, Sireuil, Tursac, Mainz-Linsenberg, Mauern, Savignano, Willendorf, Malta, Moravany, Kostienki.

Aceste statuete se caracterizează prin *obligativitatea imaginii interzise*, canon respectat cu strictețe în arta paleolitică și eneolitică, ceea ce ne apropie, din nou, de textul Vechiului Testament. Prezența unui număr sporit de statuete, la Grimaldi, unde s-au descoperit și morminte de copii, probează existența unor locuri cultice importante pentru manifestările religioase ale vremii.

Grota Paglicci, Italia, a fost locuită, ca și alte numeroase stațiuni, începând din Paleoliticul inferior, dar Gravettianul de aici se remarcă prin arta mobilă și parietală<sup>43</sup>. Pe baza unui fragment de tibie de bovidu gravată, nivelul de locuire a fost datat la  $22.600 \pm 450$  BP. Gravura reprezintă un muflon bine redat, iar întreaga suprafață a piesei este decorată cu linii gravate, care ar putea sugera un peisaj de prerie. Această piesă de artă, cu posibile semnificații religioase, reprezintă una dintre cele mai importate creații ale artei mediteraneene a vremii. Pentru demersul nostru, la fel de importantă este asocierea, în pictură, a reprezentării calului și a mâinii, aceasta din urmă fiind repetată și în alte spații ale peșterii. Notăm doar că în Epigravettianul de aici, datat la  $16.030 \pm 190$  BP, pe un fragment de os iliac de cal, este redat un cal alături de doi cerbi, o adevărată scenă de vânătoare culturală, spațiul liber fiind acoperit de săgețile vânătorilor. Alte gravuri de bovidee și cervidee sunt realizate pe blocuri, dar apar și reprezentări de păsări, tot pe blocuri, care completează acest sanctuar dedicat vânătorii culturale. O importanță deosebită o are reprezentarea ouălor într-un spațiu închis – un Univers al spiritualității acestei comunități. Ca și în grota de la Grimaldi, și la Paglicci a fost descoperit un mormânt de copil (băiat de 13 ani), acoperit cu praf de hematită, și cu mobilier funerar: la cap, un aranjament din dinți de cerb, perforați, o brățară și un inel cu tijă de suspendare, iar în jurul corpului, mai multe unelte din silex și din os. Avem, așadar, un sanctuar complex, cu elemente funerare și de artă, cu certe conotații religioase.

Stațiunea de la Dolni Vestonice, Moravia, reprezintă unul dintre cele mai complexe sanctuare ale Gravettianului european, deoarece se îmbină elementele funerare cu acelea ale artei, ambele cu importante resorturi de spiritualitate. Două morminte, dintre care unul triplu, trebuie luate în considerație: mormântul unei femei, al cărei schelet ce denota existența unor deformații patologice (care i-au modificat visajul), fusese depus într-o groapă special amenajată, era acoperit cu doi omoplați de mamut, cu urme de pictură roșie. Mormântul triplu conținea scheletele a doi tineri și o fată (în mijloc); între coapsele fetei, care prezenta, de asemenea urmele unor deformații patologice, a fost depusă o cantitate de ocră roșu, ca și sub capul fiecărui mort, iar băiatul din dreapta sa ținea mâinile tocmai între coapsele fetei. Potrivit altor interpretări scheletul din mijloc aparținea unui tânăr de tipul cu sex nedeterminat, ceea ce presupune, cultural, existența unor personaje „între sexe”, cu puteri supranaturale<sup>44</sup>. Un alt schelet de copil era însoțit de un colier din dinți de vulpe. Artă mobilă de aici este foarte bogată și complexă: cunoscuta statueta feminină, capul antropomorf din fildeș, „batonul cu sâni”, o reprezentare foarte stilizată și un alt visaj antropomorf, un colier din pandantive, toate din fildeș, statuete din lut ars: urs, păsări răpitoare. Este necesar să precizăm că la Dolni Vestonice au fost descoperite și locuințe de mari dimensiuni (una dintre acestea, ovală, cu laturile de  $14 \times 9$  m, încălzită de cinci structuri de combustie), o alta, cu diametrul de numai 5 m, dar în care s-a găsit cuptorul de ars obiecte de lut, cu peste 2200 de statuete și fragmente, majoritatea antropomorfe feminine. Această locuință era „apărată” de un șanț săpat în sol, pe o parte, și de un fel de zid amenajat pe cealaltă parte. Mai adăugăm faptul că ansamblul de la Dolni Vestonice este datat între 28.000–25.000 ani BP, fragmentele de lut ars, din locuința ovală, au vârsta de  $33.000 \pm 300$  BP, dar încadrarea gravettiană rămâne sigură.

La Kostienki I, statuetele feminine au trăsături specifice, parțial deosebite de acelea din spațiul Europei de vest, la care se adaugă acelea din lut ars (asemănătoare cu cele de la Kostienki XIII), cu precizarea că, tot

<sup>43</sup> A. Palma di Cesnola, *Paglicci. Rignano Garganico*, Foggia, 1988.

<sup>44</sup> J. Svoboda, „*Une découverte aussi merveilleuse que celle de la tombe de Toutankhamon*”: *Dolni Vestonice et les sanctuaires mobiles de Moravie*, în *Religion & Histoire*, 2, mai–juin, Paris, 2005, p. 53.

din ivoriu, au fost realizate toporașe de cult cu decor geometric, spatule cu visaj uman, plachete cu „urechiușe” pentru prindere, dar și statuete zoomorfe, „medalioane” din lut ars, considerate simboluri sexuale feminine.

Este de remarcat faptul că locuințele de la Kostienki au dimensiuni imense ( $36 \times 18$  m), cu instalații de încălzit în interior (11 vetre aliniate pe axul lung), cu amenajarea unor adevărate „osuare” aparținând mamutului, a căror destinație a rămas necunoscută, căci defensele delimitau spații circulare în interiorul locuinței. Dar caracterul de sanctuar al stațiunii este dat de cantitatea mare de statuete zoomorfe de mici dimensiuni (2–3 cm), reprezentând mamuți sau numai capete de animale. Realizările antropomorfe feminine sunt în număr de 6 întregi și peste 80, fragmentare; 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 vopșiți cu ocră roșu, întregul complex fiind acoperit cu omoplați de mamut. Materia primă o constituie fildeșul, 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 Continentului<sup>45</sup>, care se află la baza credințelor neo-eneolitice în domeniu.

*Solutreanul* Europei occidentale este bine reprezentat în cadrul demersului nostru, prin mai multe sanctuare, toate fiind amenajate în grotile din Franța.

Roc-de-Sers se caracterizează prin imensele sculpturi de bizoni în basoreliev, pe o friză de peste 15 m lungime, la care se adaugă alte blocuri, tot sculptate, reprezentând cai, bovidee, un muflon, un ren, o pasăre. Unele blocuri erau căzute într-o tranșee intermediară, care separa peștera principală de cea a *Fecioarei*, atribuită aceleiași perioade. Important poate fi și faptul că, pe una dintre frize, bizonul pare să aibă cap de mistreț, iar pe un alt bloc, de  $7 \times 5$  m, este reprezentat un om în fugă, din fața bourului; doi mufloni afrontați, ca și alte blocuri au imagini pictate cu negru sau gravuri ale animalelor prezentate mai sus. Chiar dacă acest ansamblu a fost considerat inițial „atelier”, se apreciază, prin resturile de locuire existente: o structură de combustie, de mari dimensiuni, 3 morminte, unelte de silex, că este o locuință cu caracter de cult, sanctuarul fiind amenajat la intrarea în grotă. Lângă grotă eponimă de bază se află cea a *Fecioarei*, de asemenea cu reprezentări artistice culturale.

Fourneau du Diable este reprezentată de două locuiri, situate pe terasele inferioară și superioară ale râului Dronne. Cea de pe terasa superioară este compusă din trei blocuri ornate, toate situate în interiorul grotii, cu reprezentări de bouri. O locuință de  $12 \times 7$  m, delimitată de un taluz de 1 m înălțime, bordat cu blocuri de calcar, avea intrarea de 4,20 m și conținea unelte din os și piatră, specifice Solutreanului, obiecte de podoabă (perle din fildeș, dinți de animale și cochilii perforate), inclusiv ocră roșu și galben, dar și oxid de mangan, răspândit peste tot, la care se adaugă o godetă pentru prepararea culorilor. Interesantă este și o „structură” amenajată special, cu mici galete lustruite, aranjate în rânduri, pe o suprafață de  $15 \times 8$  cm. Arta mobilă este compusă din 3 pietre mici, ornate cu gravuri animaliere și cu urme de ocră. În afară de marele bloc sculptat, un altul prezenta mai multe gravuri sau eboșe de animale, pe ambele suprafețe, unele prezentând ambele tehnici: gravură și sculptură. Pe baza urmelor de pictură, se consideră că alte blocuri conțineau animale pictate, dar imaginile s-au deteriorat.

Arta religioasă solutreană cunoaște și alte manifestări, în Franța (grotă *Capul Leului*, *Chabot*, cu reprezentări animaliere pictate), în Europa Centrală, și în Spania, unde unele peșteri, printre care se remarcă grotă Parpalo, cu cele peste 5857 plachete gravate și pictate, unele pe ambele suprafețe, cu motive antropomorfe, zoomorfe, geometrice, care denotă o ideologie religioasă unică în cadrul manifestărilor culturale ale epocii.

*Magdalenianul* reprezintă apogeul creației artistice preistorice și al celor mai impunătoare sanctuare cu rosturi religioase bine determinate.

Altamira, Spania, cunoaște două mari grupe de ansambluri picturale, unul în centrul sanctuarului, cu boi, bizoni, cai, cervidee, mufloni, uneori semne pătrate, sau șiruri de linii. Domină policromia, unde negrul este dominant. Intrarea în partea îndepărtată a peșterii pare să fie străjuită de un cerb; în zona anterioară a culoarului au fost pictați sau gravați cai și bizoni, dar și cervidee și mufloni. Apar și aici semne pătrate, care le însoțesc pe acelea barbelate, folosind asperitățile rocii pentru a le transforma în măști umane. De la intrarea în grotă și până în extremitatea sa, peste 60 de grupe de semne negre, puncte și bastonașe marchează grupe de figuri și spații intermediare. Acest ansamblu al picturilor în negru oferă un caracter stilistic omogen.

<sup>45</sup> G. Bosinski, *op. cit.*, 1990, p. 123.

Al doilea mare complex pictural îl constituie *Marele Plafon* al sălii de  $18 \times 9$  m, cu decor policrom unic. În centru sunt peste 15 bizoni în posturi variate, unele naturiste (cei doi bizoni care își delimitează teritoriul). Figurile dominante sunt: un bizon masculin de 2,05 m și un cal având 1,70 m, ca temă centrală, dar se asociază trei căprioare (una atinge 2,25 m), alte animale, printre care pot fi recunoscute: un mistreț, un bizon acefal, la care se adaugă o țesătură de semne diferite: claviforme, barbeluri etc. O bogată serie de gravuri reprezentând căprioare, cai, bizoni, mamuți, identice cu acelea din grotă Castillo, completează ansamblul artistic al sanctuarului.

Gabillou, Franța, este unul dintre puținele ansambluri-sanctuar aflate în proprietate privată<sup>46</sup>. Cercetările arheologice au identificat bogate și variate resturi osteologice de cal, ren, antilopa saiga, lup, vulpe, păsări, puține bovidee, unelte din roci locale, specifice Magdalenianului, 9 sulite din os, cu șanțuire longitudinală. Figurația parietală se întinde în 20 de săli ale culoarului, uneori separate de extinderi laterale. Au fost identificate două sanctuare, primul la intrare (distrus de excavații), cu gravuri de cai-bizoni-semne diverse; al doilea, bine păstrat, reprezintă adevăratul sanctuar, cu întreaga gamă de reprezentări, în sălile D-S, cu aceleași complementarități: bouri-cai, bizoni-cai-semne, bouri-bizoni-cai, bour-cal-muflon-semne. A. Leroi-Gourhan<sup>47</sup> a remarcat că Gabillou se află printre marile sanctuare ale Paleoliticului superior, cum ar fi Lascaux, Niaux, Combarelles, unde se constată repetarea temei principale, organizată în funcție de topografia internă a grotii: compoziții animaliere, uneori cu semne specifice. Astfel, *semnele* feminine se înscriu într-o serie de 12 pătrate închise, compartimentate (*cloisonnés*), dar inteligent organizate, care permite, ca și la Lascaux, stabilirea și clasificarea lor. Nu lipsesc *semnele* masculine, asociate, uneori, cu cele feminine, sau cruciforme. În total, au fost recunoscuți 59 cai, 28 reni, 18 bovidee, 12 bizoni, 8 mufloni, 4 feline, 4 urși, 2 iepuri, o căprioară, 4 vrăjitori, 4 figuri antropomorfe, 18 animale nedeterminate, 72 semne de tipul celor enumerate. Printre cele mai cunoscute sunt *Femeia cu hanorac* și *Marele Vrăjitor* (omul cu cap de bizon), la care mai adăugăm *Femeia acefală*, sau scena animal-om.

Prin numărul mare de creații artistice, cu caracteristici cert religioase (unele au fost vopsite cu ocră roșu), la care se adaugă marea număr de *semne*, definite sau nu, grotă Gabillou se remarcă printre marile sanctuare create de *Cro-Magnon*-ul european.

Lascaux, Franța, reprezintă un celebru sanctuar, cu peste 600 picturi și 1500 gravuri, toate realizate în timpul ameliorării climatice, numită „Interstadiul Lascaux”, datat între  $16.000 \pm 500$  și  $15.500 \pm 900$  BP<sup>48</sup>. Au fost folosite în mod inteligent detaliile reliefului local: pereții pentru panourile marilor erbivore, extremitățile laterale, înguste, pentru animalele dăunătoare. În *Fântână* (o cavitate cu adâncimea de 4 m), s-a pictat celebra scenă cu reprezentarea umană, aflată în dificultate vis-à-vis de bizonul care l-a atacat pe vânător.

Au fost descoperite lămpi pentru iluminat, vetre, amprente de pași de oameni și de animale, eșafodaje (schele), găuri pentru extracția argilei și a ocului, casete cu diverse obiecte, oase, vase mici și tuburi pentru păstrarea picturilor etc.

Arta mobilă este compusă din unelte și arme, inclusiv non-utilitare, plachete decorate cu gravuri, unele considerate că au fost folosite ca schițe, modele. Pictura marelui plafon s-a executat folosindu-se, la iluminat, 21 de lămpi, dintre care una, din gresie roșie, era decorată și depusă ritual în *fântână*. Celelalte erau pregătite din fragmente de gresie, sau calcar, scobite, și cu un șanț pentru scurgerea culorii. Licheni și bucăți (tije) de ienupăr erau folosite la iluminat. Planșeurile erau dotate cu crengi mari; alături de schelele special amenajate, acestea erau folosite de pictori pentru a se putea urca până la 4 m înălțime. 130 de godete au fost folosite pentru măcinarea culorilor, identificându-se peste 160 de nuanțe coloristice: varietăți de negru, roșu, galben, alb. Au fost descoperite 105 fragmente de coloranți pentru negru, din oxizi de mangan, 20 de bulgări de coloranți galben (ocru, argilă și oxizi de fier, cu nuanțe de galben pal la maron roșcat), 20 cu nuanțe de roșu (din ocru galben, care merge de la galben-roșcat la brun-roșcat), alb din caolin. Artiștii au știut să adauge diverse tipuri de argilă, substanțe vegetale, minerale, pudră de oase, care, în amestec cu apa locală, bogată în calciu, sau cu grăsimi animale, asigurau consistență operelor de artă.

Ca și la Gabillou, au fost constatate teme dominante: cupluri de animale: cal-bour, cal-bizon. Au fost numărate 355 reprezentări de cai, 87 de bouri, 88 cerbi și căprioare, 35 mufloni, 20 bizoni. Animalele dăunătoare, periculoase, cum ar fi felinele, sunt redată în spații laterale. Au fost identificate peste 400 *semne*, grile gravate, alte motive, care se suprapun, uneori, peste picturi.

<sup>46</sup> J. Gaussen, *La grotte ornée de Gabillou (près Mussidan, Dordogne)*, Delmas, Bordeaux, 1964.

<sup>47</sup> A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, p. 259.

<sup>48</sup> J. Clottes, *op. cit.*, 2003, p. 53.

Concluziile specialiștilor sunt că la Lascaux operele de artă, apogeu al artei preistorice, au fost realizate de un grup nu prea mare, într-o singură secvență de locuire, și reprezintă ideologia religioasă a vremii, destul de mult schimbată față de ce s-a realizat în grotă Chauvet, cu aproximativ 17 milenii în urmă. Dar aici, ca și la Altamira, vedem *cerul* – tavanurile celor două peșteri, acoperite cu imaginile animaliere pline de viață, în mișcare, nu statice.

Alte numeroase locuiri paleolitice în grote sau în așezări deschise ar putea fi incluse în categoria sanctuarelor datorită creațiilor artistice cu rol cultic: alte grote din Franța, Spania, Italia, sau așezările deschise, de la Molodova sau Cosăuți, pe Nistru, poate chiar Mitoc – Malu Galben<sup>49</sup> și Piatra Neamț – Poiana Cireșului<sup>50</sup>, cu variate obiecte de artă parietală, respectiv mobilă, îndeosebi pe obiecte non-utilitare, create pentru scopul cultic, religios, specific preocupărilor și necesităților spirituale ale comunității umane.

Literatura de specialitate oferă indicii privind cinci tipuri de sanctuare paleolitice: **I**, la intrare, sau în partea cea mai ușor accesibilă a grotelor (Altamira, Lascaux); **II**, situate în zonele profunde, aproape inaccesibile, de unde și caracterul de sacralitate, de mister (Niaux, Font-de-Gaume); **III**, expuse atât aproape de intrare, dar și în zone mai profunde (Gabillou, Lascaux etc.); **IV**, situate pe culoarul grotelui, strâmt și relativ greu accesibil (Gabillou, Combarelles); **V**, în aer liber (Dolni-Vestonice, Kostienki etc.) sau în adăposturi sub stâncă (La Madeleine, Cap-Blanc etc.).

\*

Pornind de la cele mai simple elemente de artă, *semnele*, unele cu rol pur decorativ, dar și *semne* cu importanță spirituală, religioasă, avem de căutat sensul câtorva dintre cele mai importante motive decorative din arta Paleoliticului superior: prezența feminină, prezența masculină, fiecare cu mai multe variante de tratare-interpretare, vânătorul cu rol magic și cu substituirea animalului, dar și alte manifestări cu valoare simbolică și sacră: înmormântările.

Din punct de vedere cronologic, înmormântările cu caracter cultural, cu ritualuri deja bine stabilite, au reprezentat un pas important în evoluția mentalului colectiv al comunităților umane. Încă la nivelul cronologic al Neandertalienilor constatăm practicile de înmormântare, cu depuneri de ofrande, reprezentând părți din animalele vâdate, ceea ce constituie o primă dovadă a supremației omului asupra naturii ostile. Era necesară separarea destinului omului de al animalelor vâdate și consumate, prin supremația primului. Sacralizarea spațiului gropii mormântului, ca univers al spiritualității, trebuia să demonstreze că morții erau apărați prin ritualurile sacre ale înmormântării, căpătând o valoare simbolică, *de trecere*, iar ofrandele aveau rolul de a sublinia importanța voinței umane față de cei *asemenea lor*. Mai mult încă, la Sungir, la Dolni-Vestonice etc., constatăm o valorizare extraordinară a înmormântării ca sacralitate a *trecerii*, ca ierarhizare socială, sau cu încărcătură specifică, evidențiată prin deformări patologice sau prin oricare altfel de trăsături care îi făceau altfel decât ceilalți membri ai comunității. Depunerea ofrandelor de animale are două valențe: depunerea rituală a unor părți din corpul animalului vânat, dar și *valorizarea* acestora, prin prelucrarea dinților, a fildeșului, a coarnelor, depunerea ritualică a acestor ofrande fiind semnul superiorității totale a omului față de mediul animal și ambiental.

Reprezentarea celor mai simple elemente cu caracter religios se referă la aspecte de peisaj vegetal, simboluri ale curgerii inexorable a timpului, dar și la imaginea cea mai sugestivă a prezenței divinității feminine ori masculine. Repetarea unor astfel de *semne* în arta paleolitică și în cea eneolitică demonstrează corectitudinea încadrărilor și *transmiterea* ideilor religioase.

O altă importantă reprezentare antropologică o constituie redarea mâinilor, fiind considerate fie coregrafie religioasă (H. Breuil), limbaj (care încă nu a fost decodificat) sau mesaj (A. Leroi-Gourhan, G. Bosinski). Noi vedem în redarea mâinii și alte elemente religioase: Mâna care *crează*, atunci când imaginea ei este alăturată tuturor creațiilor artistice; 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, 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

<sup>49</sup> V. Chirica & P. Noiret, *Mitoc-Malu Galben: industrie osseuse et témoins esthétiques*, în M. Otte, V. Chirica, P. Haesaerts (dir.), *L'Aurignacien et le Gravettien de Mitoc-Malu Galben*, ERAUL, 72, Liège, 2007, p. 143-144.

<sup>50</sup> M. Cărciumaru, M. Mărgărit, L. Niță, M. Anghelinu, M. Cosac, O. Cârștina, *Les découvertes d'art mobilier paléolithique de Poiana Cireșului – Piatra Neamț (Roumanie)*, în M. Otte (éd.), *La Spiritualité*, 2004, p. 123-126.

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. Ideea mâinii *protectoare* a străbătut milenii și, în iconografia creștină, Maica Domnului este uneori redată cu a treia mână, cea care protejează întregul univers creat, dar mai ales îi protejează pe credincioși.

În ceea ce privește imaginea femeii, observăm mai multe tipuri de reprezentări, fiecare cu un *mesaj* propriu. În ordine cronologică, am putea constata mai întâi reprezentarea ei sub forma statuetei, ce datează din Gravettian. Nu considerăm că acestea redau întotdeauna *ideea* fertilității și fecundității, cum s-a generalizat de către arheologi, apreciind că această supraponderalitate a depins de anumite idealuri de frumusețe ale creatorilor, ca exponenți ai unor idei cultice: statuetele de la Willendorf, Lespugne, Gagarino etc., sau de la Moravany, Dolni-Vestonice, Kostienki etc., în totală opoziție cu acelea de la Gönnersdorf, Germania, sau Roche Lalande, Franța, gravate, cu trăsături foarte zvelte. Nu trebuie făcută confuzie între starea de obezitate și cea de graviditate, iar specialiști obstetricieni-ginecologi au operat deja astfel de detalieri<sup>51</sup>, deși sunt și statuete unde starea de graviditate este bine exprimată (Kostienki XIII).

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, Anglis-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 bizonului<sup>52</sup>, cât și ale berbecului reprezintă un univers închis, în centrul căruia stă Marea Divinitate *protectoare*.

A doua 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”<sup>53</sup>. 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.

O altă interpretare a realizărilor artistice paleolitice o poate constitui *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 oameni<sup>54</sup>.

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

Nu putem omite *semnele* care aveau rolul de a marca, prin triunghi și romb, imaginea stilizată a divinității feminine, care naște și hrănește. În acest sens, credem că pe pandantivele ce formau colierul de la Dolni Vestonice nu erau reprezentați sânii femeii, ci mai degrabă triunghiul genital, prin care dă naștere vieții.

Bărbatul este redat, de asemenea, 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. Chiar prima și cea mai veche operă de artă mobilă, *Omul cu cap de felină*, de la Hohlenstein-Stadel, redă *ideea substituiri*, de fapt, a însușirii caracteristicilor animalelor feroce. *Substituirea* o vedem în două direcții: înlocuirea omului prin animalul de sacrificiu sau prin depunerea rituală a ofrandelor de animale vâdate în morminte, dar și încercarea de substituie 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 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 omitem nici reprezentarea de la Fumane, unde personajul 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

<sup>51</sup> J.-P. Duhard, *Le réalisme de la figuration féminine paléolithique*, în ERAUL, 74, Liège, 1885, p. 65–70.

<sup>52</sup> G. Bodi, *Hoisești – La Pod. O așezare cucuteniană pe Valea Bahluiului*, BAM XIII, Ed. PIM, Iași, 2010, p. 201–214.

<sup>53</sup> M. Eliade, *Sacral și profanul*, București, 1992.

<sup>54</sup> A. Besançon, *Imagina interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandiski*, Ed. Humanitas, București, 1996.

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.

În ceea ce privește asocierea scenelor cultice cu muzica, se știe că vorbirea articulată a precedat manifestările sonore de bucurie sau de tristețe. Se deduce faptul că cele dintâi forme acustice s-au produs prin instrumente de suflat, de tipul falangelor de ren, perforate, descoperite în grotă Aurignac, dar experiențele în domeniu s-au făcut abia în secolul următor descoperirii, atunci când astfel de obiecte s-au multiplicat în spațiile nivelelor de locuire, îndeosebi în asociere cu elemente de artă. S-a demonstrat că și cochiliile perforate intenționat pot produce sunete, dar putem aprecia că toate acestea erau depuse în morminte ca obiecte de podoabă, dar și cu rolul de „instrumente muzicale”. În categoria instrumentelor de suflat, pentru a produce sunete, se includ tuburile din os, cu una sau două găuri, dar la Isturitz (Franța) și la Geissenklösterle (Germania), în cadrul unor bogate inventare, considerate de importanță culturală, s-au identificat tuburi din os cu mai multe perforații longitudinale, de tipul fluielor de astăzi. La Poiana Cireșului – Piatra Neamț s-au descoperit mai multe falange de ren, perforate, iar la Cosăuți, pe Nistru, tuburi care ar fi putut avea același rol, motive pentru care noi am inclus și aceste două stațiuni printre sanctuarele Paleoliticului superior european.

O altă modalitate de a produce sunete s-a considerat a fi oasele de mamut, pictate cu motive geometrice, îndeosebi acelea dispuse circular în spațiul unei locuințe de la Mezin, Ucraina, datată la 15.000 ani BP. Pe baza repetării unor motive picturale, Sergej Bibikov a creat muzica obținută prin percuție, pe care noi o considerăm că putea reprezenta o modalitate de exprimare sonoră în cadrul manifestărilor cultice. Se mai consideră<sup>55</sup> că în cadrul ceremoniilor religioase din grotăle pictate, sonoritatea se putea obține și prin percuția stalactitelor, ba chiar se induce ideea că motivele picturale ale unor animale, modalitățile de reprezentare (cu capul întors, cu gura deschisă etc.), puteau constitui simboluri ale ritualului religios.

Este evident faptul că procesiunile cultice cu muzică trebuiau să cuprindă și dansul, și din acest punct de vedere, dacă statueta de la Galgenberg reprezintă nu o orantă, ci o dansatoare, imaginea ei se aseamănă până la identitate cu redarea, pictată, de pe ceramica eneolitică (Cârnăeni, Iași). Păstrarea urmelor de pași în mai multe grotă-sanctuar, chiar și pictura din grotă Fumane, ar putea constitui tot atâtea elemente de certitudine a existenței unor dansuri rituale în cadrul ceremoniilor religioase.



Fig. 9. Grotă Fumane: creații artistice aurignaciene.

<sup>55</sup> M. Duvois, *Les témoins sonores paléolithiques extérieures et souterrains*, în M. Otte (ed.), *Sons originels. Préhistoire de la musique*, ERAUL, 61, Liège, 1994, p. 19–22.



Noi credem că omul a evidențiat caracterul social al existenței sale cel mai târziu odată cu primele manifestări coerente ale sacralului, prin ritualurile de înmormântare ale semenilor lui, poate și mai devreme, odată cu conștientizarea producerii și folosirii focului, devenit cel mai important factor al mediului. Spre sfârșitul Paleoliticului mijlociu dovezile existenței sacralului, ale spiritualității colective se înmulțesc, iar *Homo sapiens* crează și stabilește reguli, comportamente, canoane, de cele mai multe ori obligatorii pentru întreaga comunitate. Necesitatea unui *fapt* religios s-a impus, și noi putem constata cel puțin două etape: **prima**, în care putem vedea o religie consacrată animalelor periculoase omului, la Chauvet și Arcy-sur-Cure, aparținând Aurignacianului, și **a doua**, consacrată marilor erbivore, în Magdalenian, când animalele periculoase sunt pictate în spații obscure din interiorul grotelor. Între acestea două, statuetele feminine – divinitatea feminină, este încărcată cu multiple roluri cultice. În acest sens, precizăm că am identificat sanctuare care conțin toate cele trei importante elemente specifice: creații artistice, vetre (prezența focului ca simbol cultic) și morminte, care reprezintă atenția acordată celor *trecuți*, ca factor de continuitate spirituală, de *trecere* și *transmitere*.



1



2

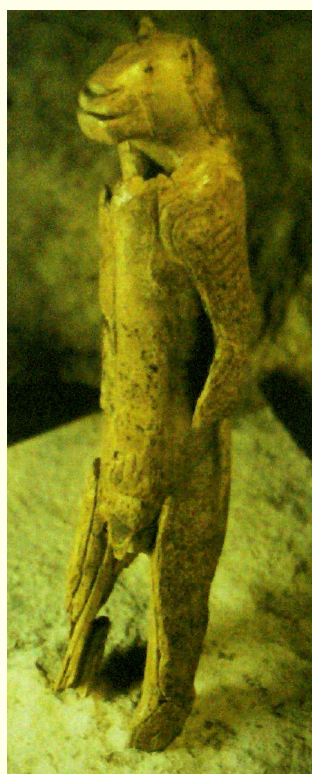


3

Fig. 10. 1, Mână în negativ roșu; 2, panoul cailor; 3, panoul rinocerilor.  
Grotta Chauvet, Aurignacian, după J. Clottes, 2001.



Fig. 11. Marele „vrăjitor” în sanctuarele de la Grabillou (1), Lourdes (2), Trois Frères (3), Magdalenian; după V. Chirica, 2006.



1



2



3



4



5



6

Fig. 12. Artă mobiliară: 1–3, „omul-leu”, Hohlenstadel; 4–5, oranta, Geissenklösterle; 6, dansatoarea, Galgenberg; 1–6, Aurignacian.

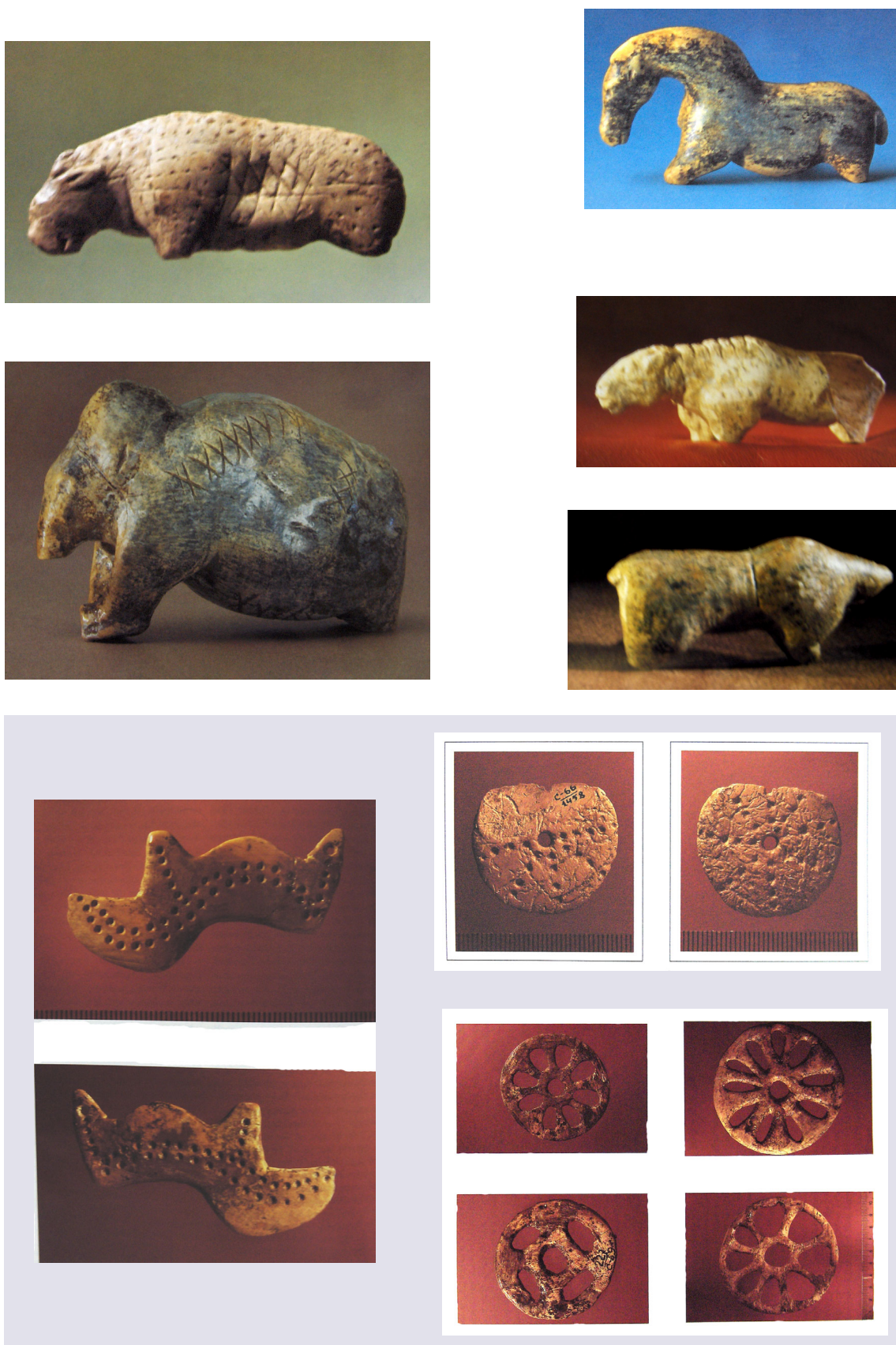


Fig. 13. Artă mobilă: Vogelherd (sus); Sungir (jos); Aurignacian.



Fig. 14. « Venus à la corne » și « carte à jouer », Laussel (sus); mormântul triplu, statueta, cap de bărbat (?) și « bastonul cu săni », de la Dolni Vestonice, Gravettian.

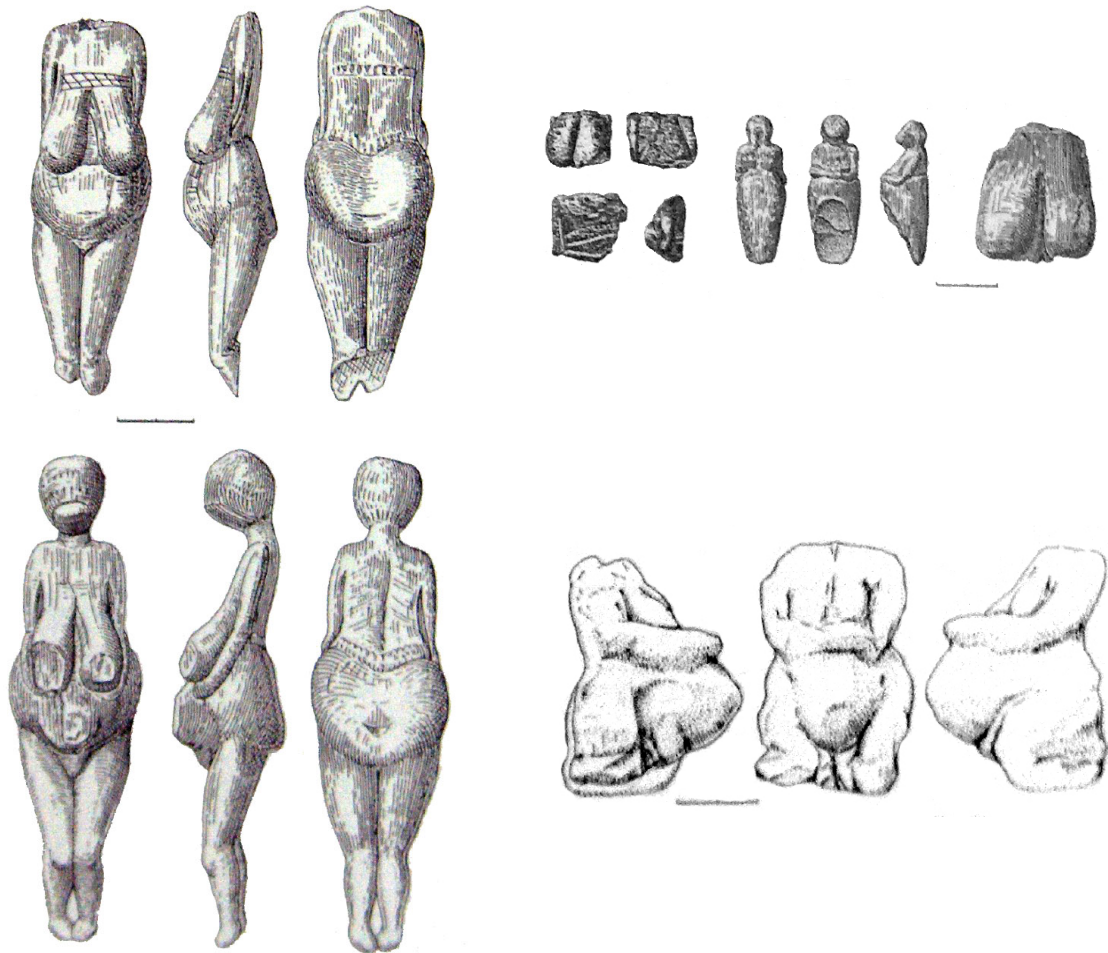


Fig. 15. Statuete feminine de la Kostenki I și Kostenki XIII, Gravettian.



Fig. 16. Scena din « fântână », Lascaux, Magdalenian.

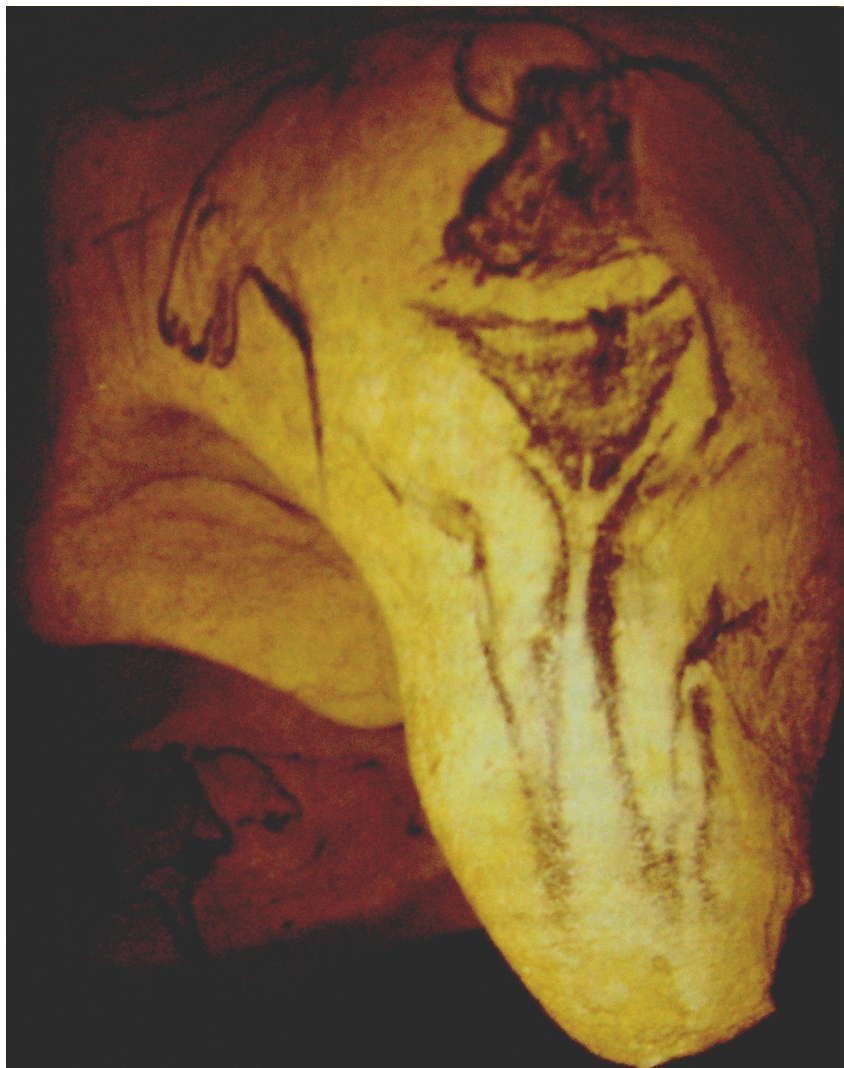


Fig. 17. Compoziție: imaginea sacralizată a femeii și a taurului celest.  
Grotta Chauvet; Aurignacian.

## ELEMENTS D'ART RELIGIEUX DANS LES SANCTUAIRES DU PALÉOLITHIQUE SUPÉRIEUR

### RÉSUMÉ

Un traitement cohérent et à caractère interdisciplinaire de la problématique assumée impose tout d'abord la considération de la terminologie que nous avons l'intention d'utiliser: *sanctuaire, religion, art religieux, espace rituel* et *espace sacré* au niveau chronologique, culturel et cultuel du Paléolithique supérieur. Dans l'intention d'accorder l'importance due à la création matérielle et spirituelle des communautés humaines préhistoriques (Paléolithique supérieur et Néo-Enéolithique), les archéologues sont arrivés à considérer l'existence des manifestations artistiques à significations religieuses tellement profondes qu'ils ont accepté qu'au niveau chronologique d'environ 30.000 ans BP il y a eu des sanctuaires dans lesquels les initiés manifestaient leur état de religiosité. Au fond, à l'égard de la grotte de la Naisance de Jésus Christ, le monde chrétien accepte l'idée que la petite grotte dans laquelle Il a été né est devenu *temple*, et la crèche, *autel*. Pourtant seuls les initiés, au moment de la réalisation du fait sacré, c'est-à-dire les bergers et les mages, ont pu connaître l'importance de l'évènement; seuls ces initiés ont su, ont été guidés à se présenter à la Grotte et à prier, en apportant des offrandes à Celui qui deviendra l'Empereur et le Sauveur du monde chrétien. De la sorte, nous pouvons apprécier que même au niveau des plus de 30 millénaires, seuls aux initiés était attribué une catégorisation spéciale, et ils ont transformé les grottes près desquelles les communautés humaines habitaient en temples de la création artistique, à profondes valeurs spirituels, du sacré collectif. D'ailleurs, toutes les dictionnaires donnent approximativement la même explication du sanctuaire: *édifice religieux, en général endroit sacré, saint*. En ce qui concerne la notion de *religion*,

certain spécialistes sont tentés à accepter l'idée de l'existence du phénomène religieux seulement dans les instances où l'on identifie les attributs de l'institutionnalisation, à monuments bâtis pour des buts sacrés, à hiérarchie, statuts spécifiques etc. Au fond, selon nous, le *fait religieux* et sa manifestation en tant que telle, même matérielle, est liée seulement à l'homme qui le pratique, à son orientation d'esprit, à son attitude mentale, de sorte que nous pouvons faire références seulement aux aspects idéologiques de la vie des communautés humaines paléolithiques. Donc, à partir de l'idée que l'homme est né avec le sentiment religieux, nous pouvons apprécier que la Préhistoire des religions, ou l'existence des religions pendant la Préhistoire, c'est-à-dire le phénomène du sacré du passé éloigné de l'humanité peut constituer une réalité de la vie sociale de l'homme – entité supérieure de l'Univers, commence pendant la Préhistoire. Admettant que personne n'a jamais soutenu que les murs peints des grottes paléolithiques représenteraient Dieu et ses saints, J. Perrot arrive à la conclusion que le „mot < religion > ne peut servir ici qu'à dissimuler notre ignorance". De ce point de vue, on apprécie que la religion est „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", ou „ensemble des doctrines et des pratiques qui établissent les rapports de l'être humain avec la puissance divine". M. Otte apprécie qu'« 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 ». Notre avis est qu'à partir du Paléolithique supérieur, l'homme se considère comme tout puissant, maître de l'espace et de toutes les choses qui l'entouraient, ceci étant aussi la signification, le but final de son existence, à savoir celui de *maîtriser partout la terre*. En ce sens, la conclusion d'A. Leroi-Gourhan nous semble extrêmement importante: “*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 psycho-physiologie des Anthropiens. L'homme, créateur d'outils, est aussi le créateur des symboles d'expression verbale ou des formes symboliques*". A son tour, M. Eliade apprécie que „< religion > peut être un terme utile à condition de ne pas nous rappeler en permanence qu'il implique nécessairement la croyance dans un Dieu, en dieux ou en esprits, mais qu'il se réfère à l'expression du sacré et par conséquent il a liaison avec les idées d'*être, sens et vérité*".

De la sorte, même si les opinions présentées se réfèrent surtout à l'état actuel, de *l'homme historique*, nous observons la même idée, que nous essayons d'attribuer à *l'homme préhistorique*: l'état de sacralité, constituée comme trait spécifique, manifesté par actes et actions voulues, par lesquels nous prenons en considération sa création artistique. Nous apprécions qu'une autre précision s'impose: nous ne nous manifestons pas l'illusion qu'à présent nous pourrions présenter, préciser, décrire les détails des manifestations religieuses pratiquées par les communautés humaines préhistoriques. Toujours en directe association avec les pratiques religieuses, d'aujourd'hui comme de la Préhistoire, nous faisons la distinction entre l'espace rituel et l'espace sacré; l'espace rituel ne pouvait pas être, de manière obligatoire, équivalu, y compris par les locations de la manifestation, avec l'espace sacré. L'espace rituel peut devenir sacré seulement à la suite de la répétition des manifestations du sacré collectif, mais aussi par leur efficacité, constatée comme répétition des accomplissements requis; de la sorte, l'espace rituel, des grottes paléolithiques ou de l'extérieur de celles-ci, peut devenir ouvert au sacré, en fonction directe, à notre avis, de l'attitude des pratiquants, des initiés mais aussi peut-être d'un nombre encore plus grand d'adeptes, participants aux manifestations culturelles respectives.

A partir des plus simples éléments d'art, *les signes*, certains à rôle purement décoratif, mais aussi des *signes* à importance spirituelle, religieuse, nous devons chercher le sens de quelques-uns des plus importants motifs décoratifs de l'art du Paléolithique supérieur: la présence féminine, la présence masculine, chacune à plusieurs variantes de traitement – interprétation, le chasseur à rôle magique et la substitution de l'animal, et aussi d'autres manifestations à valeurs symbolique et sacrée: les enterrements.

Du point de vue chronologique, les enterrements à caractère rituel, à rituels déjà bien établis, ont représenté un pas important dans l'évolution de mental collectif des communautés humaines. Dès le niveau chronologique des Néandertaliens nous constatons les pratiques d'enterrement, à dépositions d'offrandes, représentant des parties d'animaux chassés, ce qui constitue une première preuve de la suprématie de l'homme sur la nature hostile. Il était nécessaire de séparer la destinée de l'homme de celui des animaux chassés et consommés, par la suprématie du premier. La sacralisation de l'espace de la fosse du tombeau, comme univers de la spiritualité, devait démontrer que les morts étaient défendus par les rituels sacrés de l'inhumation, acquérant une valeur symbolique, *de passage*, et les offrandes avaient le rôle de souligner l'importance de la volonté humaine par rapport à leurs *semblables*. Encore plus, à Sungir, à Dolni-Vestonice etc., nous constatons une valorisation extraordinaire de l'enterrement comme sacralité du *passage*, comme hiérarchisation sociale, ou à charge spécifique, mise en évidence par des déformations pathologiques ou par n'importe quels traits qui les rendaient différents des autres membres de la communauté. La déposition des offrandes d'animaux a deux valences: la déposition rituelle de certaines parties du corps de l'animal chassé, et aussi la *valorisation* de celles-ci, par le traitement des dents, de l'ivoire, des cornes, la déposition rituelle de ces offrandes étant le signe de la totale supériorité totale de l'homme par rapport au milieu animal et l'environnement.

La représentation des plus simples éléments à caractère religieux se réfère aux aspects de paysage végétal, symboles du passage inexorable du temps, mais aussi à l'image la plus suggestive de la présence de la divinité féminine ou masculine. La répétition de tels *signes* dans l'art paléolithique et dans celui énéolithique démontre que les encadrements sont corrects et aussi la *transmission* des idées religieuses.

Une autre importante représentation anthropologique est constituée par la représentation des mains, étant considérées soit une chorégraphie religieuse (H. Breuil), langage (qui n'a pas encore été décodé) ou message (A. Leroi-



Gourhan, G. Bosinski). Nous voyons dans la représentation de la main d'autres éléments religieux aussi: la main qui *crée*, lorsque son image est attachée à toutes les créations artistiques; la main qui *protège*, lorsqu'elle est située en connexion avec des herbivores non féroces (Paglicci, Pech-Merle); la main qui peut *maîtriser* les animaux malignes (Chauvet, Arcy-sur-Cure); la main qui se *sacrifie*, peut-être pendant les chasses; la main à *puissances supérieures*, lorsqu'elle est rendue à déformations pathologiques, des doigts mutilés ou absents (Arcy, Gargas). Les représentations tellement nombreuses de Chauvet (plus de 500 signes), de Gargas (plus de 250, dont seuls 10 entiers), nous transmettent le message religieux de ces communautés humaines. La main qui crée peut être aussi représentée par le fait que dans beaucoup des grottes les créations artistiques ont été faites à la main (avec le doigt) dans la terre glaise molle des murs, ou sur l'endroit du fouflage, celles-ci étant protégées, n'étant pas détruites pendant les cérémonies cultuelles. L'idée de la main *protectrice* a parcouru les millénaires et, dans l'iconographie chrétienne, la Vierge Marie est parfois rendue ayant une troisième main, celle qui protège tout l'univers créé, et qui protège surtout les croyants.

En ce qui concerne l'image de la femme, nous observons plusieurs types de représentations, chacune à un *message* propre. En l'ordre chronologique, nous pourrions constater tout d'abord sa représentation sous la forme des statuettes, qui datent depuis le Gravettien. Nous ne considérons pas que celles-ci rendent toujours l'*idée* de la fertilité et de la fécondité, tel qu'il a été généralisé par les archéologues, appréciant que cette corpulence a dépendu de certaines opinions de beauté des créateurs, comme exposants de certaines idées cultuelles: les statuettes de la Willendorf, Lespugne, Gagarino etc., ou de la Moravany, Dolni-Vestonice, Kostienki etc., en totale opposition à celles de Gönnersdorf, Allemagne, ou Roche Lalinde, France, gravées, à traits très sveltes. Il ne faut pas confondre l'état d'obésité et celle de gravidité, et les spécialistes obstétriciens-gynécologues ont déjà fourni de tels détails, bien qu'il y ait des statuettes où l'état de gravidité est bien exprimée (Kostienki XIII).

En ce qui concerne la gravure et la peinture paléolithique, nous pouvons constater même une certaine *évolution* des représentations, à certaines identités dans l'art énéolithique. Tout d'abord, nous constatons la représentation de la divinité en position sexuelle, seule (Gabillou) ou en association au bison (La Magdelaine des Albis), seulement avec la corne de bison (Venus à la corne, de Laussel), ou avec la tête de bison peint au-dessus (Chauvet), mais aussi comme protectrice, en association à d'autres animaux (La Magdelaine des Albis, Anglis-sur l'Anglin, Pech Merle, Hochlenstein Stadel). La divinité peut être considérée comme protectrice de toute la vie, circonstance dans laquelle nous pouvons apprécier qu'aussi bien les cornes du bison que les cornes du bélier représentent un univers clos, au centre duquel se trouve la Grande Divinité protectrice.

Une deuxième série de représentations de la *Divinité Universelles* est découverte sur la plaque de Laussel et celle de Grimaldi, en ce qu'on a nommé « la coïncidence des contraires ». En ces créations artistiques nous voyons la *sacralité de la procréation*, l'inconnu divin de cet acte, et c'est justement pour cette raison qu'à Laussel on a utilisé une plaque en calcaire à impuretés; ce n'est pas la réalisation qui est médiocre mais l'intention a été de suggérer une scène incertaine, pour marquer la sacralité du fait pas encore connu par la communauté religieuse de cette époque-là.

Une autre interprétation des réalisations artistiques paléolithiques peut être constituée par l'*image interdite*, puisque le visage de la divinité féminine est soit complètement ignoré (la femme acéphale, à Gabillou, les statuettes dépourvues de tête de Kostienki I), soit très faiblement et vaguement rendu, de sorte que l'établissement du caractère anthropomorphe féminin est dû au contour du corps de telle divinité. Comme interprétation, dans l'Ancien Testament, on affirme que voir Dieu est mortel pour les hommes.

Un traitement particulier de l'image féminine identifié dans les sanctuaires du Paléolithique supérieur, est constitué par l'*orante*, tel que l'indiquent les découvertes de Galgenberg, Geissenklösterle, et possiblement Laussel (le soi-disant *archer*), mais aussi sur la céramique ou dans l'art statuaire énéolithique.

Nous ne saurions omettre les *signes* qui avaient le rôle de marquer, par un triangle ou par une losange, l'image stylisée de la divinité féminine, qui accouche et nourrit. A ce propos, à notre avis, les pendentifs qui formaient le collier de Dolni Vestonice ne représentaient pas les seins de la femme, mais surtout le triangle génital, par lequel on donne vie.

L'homme est lui aussi rendu en plusieurs hypostases. Tout d'abord, on a créé le *signe* de la virilité, le *phallus*, dans le décor gravé. Le plus souvent on a représenté le *Grand Sorcier*, à plusieurs modèles de réalisation. Même la première et la plus ancienne œuvre d'art pariétal, *L'homme à tête de féline*, de Hohlenstein-Stadel, rend l'idée de la *substitution*, en fait, des caractéristiques des animaux féroces. Nous interprétons la *substitution* en deux directions: le remplacement de l'homme par l'animal de sacrifice ou par la déposition rituelle des offrandes d'animaux chassés dans les tombeaux, mais aussi dans l'essai de substitution culturelle de l'animal puissant ou féroce (lion, bison, cerf) par le chasseur paléolithique. Les artistes ont représenté plusieurs scènes de telles substitutions, les détails étant moins importantes: pieds et sexe humains, à corps et cornes d'animal, corps humain et tête d'animal, la plupart des fois en mouvement accentué, possiblement danse cultuelle. Nous ne saurions pas omettre non plus la représentation de Fumane, dont le personnage pourrait tenir dans la main (mais les pieds peuvent appartenir à une scène de danse) un animal capturé. Il y a aussi des créations où l'homme – chasseur est représenté par les flèches tirées de son arc ou par les javelots jetés sur le gibier. Nous retenons aussi que ce n'est qu'en deux représentations de la même époque (Gabillou et Lascaux) que l'homme est représenté en difficulté, en face de l'animal, chassé ou en attaque, avec la précision supplémentaire que dans le Puits de Lascaux, possiblement endroit-sanctuaire spécial, le bison est blessé et perd ses viscères.

En ce qui concerne l'association des scènes cultuelles à la musique, on sait que le parler articulé a précédé les manifestations sonores de joie ou de tristesse. On déduit le fait que les premières expressions acoustiques ont été produites par des instruments à vent, du type des phalanges de renne, perforées, découvertes dans la grotte Aurignac, mais les expériences dans le domaine n'ont été réalisées que pendant le siècle qui a suivi à celui de la découverte, lorsque de tels objets se sont multipliés dans les espaces des niveaux d'habitat, surtout en association aux éléments d'art. On a démontré que les coquilles perforées de manière intentionnelle peuvent elles aussi produire des sons, mais nous ne pouvons pas apprécier que tous ces objets étaient déposés dans les tombeaux comme objets de parure et également comme des « instruments musicaux ». Dans la catégorie des instruments à vent, pour produire des sons, on inclut les tubes en os, à un ou deux orifices, aussi bien à Isturitz (France) qu'à Geissenklösterle (Allemagne), mais dans le cadre de riches inventaires, considérés comme ayant une importance cultuelle, on a identifié des tubes en os à plusieurs perforations longitudinales, du type des fifres d'aujourd'hui. A Poiana Cireșului – Piatra Neamț on a découvert plusieurs phalanges de renne, perforées, et à Cosăuți, sur le Dniestr, des tubes qui auraient pu avoir le même rôle, raison pour laquelle nous avons inclus ces deux sites parmi les sanctuaires du Paléolithique supérieur européen.

Une autre modalité de produire des sons a été celle qui utilisait les os de mammoth, peints ou à motifs géométriques, surtout ceux disposés circulairement dans l'espace d'une habitation de Mezin, Ukraine, datée à 15.000 ans BP. En vertu de la répétition de certains motifs picturaux, Sergej Bibikov a créé la musique obtenue par percussion, que nous considérons comme possible modalité d'expression sonore dans le cadre des manifestations cultuelles. On considère que dans le cadre des cérémonies religieuses des grottes peintes, la sonorité pouvait être aussi obtenue par la percussion des stalactites, et on induit même l'idée que les motifs picturaux de certains animaux, les modalités choisies pour les représenter (tête tournée, bouche ouverte etc.), pouvaient constituer des symboles du rituel religieux.

Il est évident que les processions cultuelles à musique devaient contenir aussi la danse et de ce point de vue, si la statuette de Galgenberg ne représente pas une orante, mais une danseuse, son image semble jusqu'à l'identité avec la représentation, peinte, de la céramique énéolithique (Cârniceni, Iași). La préservation des traces de pas en plusieurs grottes-sanctuaires, même la peinture de la grotte Fumane, pourraient constituer autant d'éléments de certitude de l'existence de danses rituelles dans le cadre des cérémonies religieuses.

Notre avis est que l'homme a mis en évidence le caractère sociale de son existence au plus tard en même temps avec les premières manifestations cohérentes du sacré, par les rituels d'enterrements des semblables, peut-être même auparavant, avec la conscientisation de la production et de l'utilisation du feu, devenu le plus important facteur de l'environnement. Vers la fin du Paléolithique moyen les preuves de l'existence du sacré, de la spiritualité collective se multiplient, et *Homo sapiens* crée et établit des règles, comportements, canons, la plupart des temps obligatoires pour toute la communauté. La nécessité d'un *fait* religieux s'est imposée, et nous pouvons constater au moins deux étapes: la **première**, caractérisée par une religion consacrée aux animaux dangereux pour l'homme, à Chauvet et Arcy-sur-Cure, appartenant à l'Aurignacien, et la **seconde**, consacrée aux grands herbivores, pendant le Magdalénien, lorsque les animaux dangereux sont peints dans des espaces obscures de l'intérieur de la grotte. Entre les deux, les statuettes féminines, représentant la divinité féminine, sont chargées de rôles cultuels. En ce sens, nous précisons que nous avons identifié des sanctuaires qui contiennent tous les trois éléments spécifiques importants: créations artistiques, foyers (la présence du feu comme symbole cultuel) et tombeaux, qui représentent l'attention accordés aux *défunts*, comme facteur de continuité spirituelle, de *passage* et de *transmission*.

## LÉGENDE DES FIGURES

Fig. 1. Grattoirs carénés, de Mitoc – Malu Galben.

Fig. 2. Grattoirs-burins carénés, de Mitoc – Malu Galben.

Fig. 3. Burins dièdres et carénés, de Mitoc – Malu Galben.

Fig. 4. Burins carénés, de Mitoc – Malu Galben.

Fig. 5. Pièces gravettiennes, de Mitoc – Malu Galben.

Fig. 6. Pièces d'art, de Mitoc – Malu Galben. Gavettien.

Fig. 7. Outillage lithique solutréen (d'après Fr. Bordes, 1968).

Fig. 8. Outillage lithique et osseus magdalénien (d'après Fr. Bordes, 1968).

Fig. 9. La grotte Fumane: créations artistiques. Aurignacien.

Fig. 10. 1, Main négative rouge; 2, panneau des Chevaux; 3, troupeau des Rhinocéros. Grotte Chauvet. Aurignacien.

Fig. 11. Le grand „sorcier” dans les sanctuaires de Gabillou (1), Lourdes (2), Trois Frères (3). Magdalénien (d'après V. Chirica, 2006).

Fig. 12. Art mobilière: 1–2, orante, Geissenklösterle; 2, danseuse, Galgenberg; 3, „homme-lion”, Hohlenstadel. Aurignacien.

Fig. 13. Art mobilière: Vogelherd et Sungir. Aurignacien.

Fig. 14. Venus à la corne, Carte à jouer, Laussel; sépulture triple, statuette féminine, visage humain et „bâton à seins”, Dolni Vestonice. Gravettien.

Fig. 15. Statuettes féminines de Kostenki I et Kostenki XIII. Gravettien.

Fig. 16. Scène de Puits, Lascaux, Magdalénien.

Fig. 17. Composition: l'image sacralisé de la femme et du taureau céleste, Grotte Chauvet. Aurignacien.