
VALENTINA VOINEA *

GESTURI ȘI SEMNIFICAȚII ÎN ARTA GUMELNIȚEANĂ

Abstract: This article represents an analyse of the antropomorphe plastic gestures from Gumelnita culture. Being immortalized in art creations the gestures suggest by their universality, a religious message. More than symbols, gestures allow a better understanding of the religious feelings, because of the simple logic that determines us to consider the first ones necessary in the definition of symbols. The hand's position indicates the way and the proportion of the gesture. The palm's orientation through exterior marks the opening, the searching for creative energies- all being involved in the Divine invocation. When the represented character is God him self, the opening's way changes its course overflowing the creative power. When arms are orientated through the subject – on the abdomen or under the thies- the energy „closes”, the character himself carrying and generateing energy - God, ancestors, priests. In this case the position of the „thoughtfull man” appears like an intermediary phase or like a germination action. There are at least 7 cultured themes expressed in the Gumelnita culture's plastic. Aware of the religious field's complexity and of the research gaps, especially concerning the archaeologycal context, we try to create new hypothesis and new questions. We also tried from practical matters to define the gestures types by themes capable to synthesize their meaning. No matter the given message, all these gestures indicate a life too complex and complicate which raises a lot of questions.

Keywords: enolithic, Gumelnița culture, anthropomorphic figures, signs and meanings of figurines.

Înainte de a scrie, gândurile au fost exprimate simplu, prin gesturi și sunete armonioase, vibrația interioară, specifică ființei umane, născând un limbaj universal. Indiferent de spațiu sau timp, aceleași gesturi însoțesc orice formă de comunicare umană. Când au apărut acestea? Geneza lor coboară în timp tot mai mult, nu întâmplător multe dintre gesturile metamorfozate în simboluri fiind asociate miturilor ontologice. „Decodificarea” lor, în limitele unor argumente pertinente, credem că ar trebui să reprezinte un imperativ în cercetarea arheologică, mai ales pentru domeniul preistoriei. Majoritatea studiilor referitoare la arta preistorică se rezumă la serii tipologice stabilite în funcție de criteriul morfologic. Deși descoperirile analizate acoperă un mic segment cronologic (fază, subfază) sau o microregiune (facies, aspect cultural mixt), concluziile se vor legități pentru un spațiu imens sau se reduc la teoria universal valabilă a Zeiței Mamă. Mai grav, chiar și aceste încercări trunchiate de interpretare au fost privite cu scepticism sau cu superioritatea celui care se mulțumește să reducă descoperirea arheologică la un limbaj mort. Prudență sau ignoranță?¹

Există, însă, sinteze recente care au depășit aceste limite de interpretare. Criteriile variate de clasificare – cronologic, morfologic, tematic – folosite „prima”², în sensul unei interpretări preliminare moderate (Andreescu 2001, 2002) sau

* Muzeul de Istorie Națională și Arheologie, Constanța. e-mail: vialia_rahela@yahoo.fr.

sintetizate în „*mari teme religioase*”³, stabilite pe baza simbolurilor comune cu marile mituri antice (Monah 1992, 1997; Ursulescu 2001), au permis surprinderea unei vieți religioase complexe, dincolo de obsedanta temă a Zeiței Mamă. Mergând mai departe, în căutarea trăirilor primare imortalizate în plastica preistorică, D. Bailey propune un experiment deosebit de interesant: figurinele tridimensionale privite în desfășurarea lor „prind viață” (Bailey 2002). Indiferent de subiectul reprezentat de artist, efectul vizual al statuarei asupra psihicului uman rămâne același. Imaginile percepute din diferite unghiuri se „confruntă” la nivel mintal, determinând fluctuații între înțelegerea completă și incompletă a piesei/scenei de cult. De aceea, „dinamica” reprezentărilor tridimensionale implică mai mult privitorul, dezvoltând starea de neliniște mistică. În acest context înțelegem de ce artistul preistoric a preferat reprezentarea tridimensională, ajungând deseori la adevărate „regizări” sub forma scenelor de cult - ca cea de la Ovčarovo (Todorova et al. 1983) sau ca cele de la Sabatinovka II, Poduri (Monah 1997), Ghelăiești (Cucos 1993), Buznea (Mihai, Boghian 1985; Boghian, Mihai 1987), Dumești (Maxim-Alaiba 1987), Isaiia (Ursulescu 2001) din complexul cultural Cucuteni-Tripolje.

* * *

De ce gesturi ? Imortalizate în operele de artă, gesturile conservă cel mai bine, prin universalitatea lor, mesajul religios. S-a spus că „*înaintea cuvântului au existat simbolurile*” (Bancompagni 2004: 11), dar mai mult decât simbolurile, gesturile permit înțelegerea sentimentelor religioase deoarece „*mișcarea trupului este vocea sufletului*” iar „*gestul este ca o scriere imediat comprehensibilă și fără ambiguitate.*” (Schmitt 1998: 88, 353). Dacă am urmări succesiunea în timp a celor două – gesturi și simboluri - logica simplă ne determină se le considerăm pe primele anterioare, absolut necesare pentru definirea simbolurilor. În fapt, de cele mai multe ori simbolul copiază la început limbajul gesturilor, iar mai târziu îl simplifică, îl codifică într-o formă abstractă, cea inițială fiind, în timp, cu greu percepută. Pe măsura schematizării grafice, sensul devine complex, îmbogățindu-se cu noi semnificații.

Spre exemplificare ne vom opri la simbolul folosit cel mai mult de-a lungul timpului, indiferent de sistemul religios care l-a adoptat – simbolul crucii. Cum am putea explica frecvența acestui simbol, sub diferite variante, cu multe milenii înaintea creștinismului ? Legătura dintre gestul invocării Divinității, prin simpla ridicare a brațelor și cruce o regăsim redată metaforic într-una dintre cele mai frumoase definiții:

Crucea, geometric și simbolic vorbind, e semnul întretăierii celor două planuri, e unirea dintre spiritual și material, e metafora dublei noastre naturi: duhovnicească și pământească. Ea ne rezumă, ne recapitulează, ne reprezintă grafic și cardinal (s.n.), ne expune în dubla – paradoxala, perpendiculara, fundamentala – noastră solemnă și derizorie situație de faptură care ține deopotrivă de lume și de cer. (...) Pe cruce s-au unit dumnezeirea și omenirea – indisolubil – și s-a pecetluit îndumnezeirea făpturii (Steinhardt 2000: 270, 272).

Cele două direcții – vertical și orizontal – marchează unitatea universului, legătura dintre Divin și profan, după cum a scris și Sf. Maxim Mărturisitorul *Prin linia verticală, Crucea îl arată pe Dumnezeu, ...iar prin linia orizontală se arată toată zidirea* (Dumnezeu și Omul 2001: 25-26).



Fig.1
Neolithic Recent Cipru.



Fig.2
Podgoria Cetățuia.



Fig.3
Măriuța.

Motivul crucii apare, în diferite variante încă din neo-eneolitic:

- stâlpul vertical - *axis mundi* (*crux simplex*) sub formă de coloane - Căscioarele (Dumitrescu 1970) - sau stâlpiidecorați cu bucranii - Çatal Hüyük (Neolithic in Turkey 1999: 134, Fig.4; Clamagrand 2004: Fig.5);
- motivul „tau” (*crux commissa*) reprezentat de cele trei diademe miniaturale de aur descoperite în mormintele simbolice de la Varna – mormintele cu mască M2, M3 (Macht 1988: 56-57, 77, 186, 188, Abb.26, Abb.27, Abb.40, Kat.2/2, Kat.3/2) și mormântul cu sceptru M36 (Macht 1988: 70, 197, Abb.36, Kat.12/13); stâlpii de piatră în forma literei tau din sanctuarul de la Nevali Çori (12+2 stâlpi - nivel III; 13 + 2 stâlpi - nivel II) (Hauptmann 1999a: 74-75; 1999b: 50-51, 53, Fig.22, Fig.23-24, Fig.30);
- motivele grafice X (*crux decussa*), + (*crux immissa*), dar mai ales zvastica (*crux gammata*), preferate pentru decorarea suprafețelor circulare (capace, străchini, platouri)⁴.

În motivistica orientală, atât la brahmani cât și la budiști, zvastica simboliza elementul vital, focul sacru, forța creatoare. Din acest formă grafică, păstrând sensul original, s-a dezvoltat, mai târziu, motivul mandalei. Pătratul central al mandalei marca spațiul Forței Creatoare - Unu - de unde se împrăștia și se dezintegra Lumina spre marginile cercului, după cele patru direcții cardinale, printr-o perpetuă mișcare circulară (Tucci 1995). Același motiv a fost preferat, cu mult timp înainte, de olarii gumelnițeni pentru decorarea suprafețelor circulare – străchini, platouri, capace. Simplu motiv decorativ sau simbol religios? Privind mandala pictată cu aur pe un platou de la Varna (mormântul M4) înțelegem că acest motiv a avut, dincolo de frumusețea realizării artistice și o semnificație religioasă (Le premier or 1989: 123, Cat. 219).

Considerate motive solare - zvastica, tetraskelion și mandala – au fost la fel de frecvente în arta daco-getică (Sanie 1999: 58, Pl.XX), celtică (Cunliffe 1996: 123) sau pe ceramica rodiană decorată în stil orientalizant (Mer égée grèce des îles 1979: 144-146, Cat.78-82). La egipteni, oranta și, mai târziu, crucea lui Isis (*crux ansata*) închipuiau „dumnezeirea” din om, veșnicul Ka (Popescu 2001: 74, 99-100). În alfabetul ebraic, semnul „tau”, (+ sau X), desemna numele lui Yahve, iar esenienii și primii iudeo-creștini, după vechea tradiție iudaică, purtau pe frunte semnul „tau”, ca simbol al celor aleși de Dumnezeu (Ezechiel 9-4; Apocalipsa 14-1; Daniélou 1998: 125; Tristan 2002: 52-61)⁵.

Asociată cu numărul patru, crucea reprezenta grafic universalitatea, plenitudinea, punctele cardinale, fazele lunare, anotimpurile (Boncompagni 2004:

59). Patru figurine au compus scena de cult de la Ovčarovo și tot patru figurine întâlnim în complexe rituale de la Ghelăiești și Buznea. În mormântul de femeie (preoteasă ?) M626 din necropola Durankulak (Hamangia IIIa) s-au descoperit, sub craniu, patru idoli dispuși în cruce alături de podoabe de cupru, malahit și Spondylus (Todorova et al. 2002: 62; Tabl. 107).

* * *

Indiferent de genul sau stilul artistic preferat în plastica gumelnițeană, gesturile trădează aceleași trăiri, aceleași semnificații, aceleași atribute ale personajelor mitice. „Artistul” gumelnițean nu a vrut să impresioneze prin rigoare sau printr-o redare cât mai fidelă a realității imediate. El și-a transpus în argilă valorile universului interior, recurgând, deseori, la minimum de mijloace artistice. Expresia stărilor sufletești a culminat într-o adevărată *artă a gestului*, reprezentările plastice, realizate în cel mai autentic stil expresionist, devenind adevărate „seismograme” ale neliniștilor mistice⁶. În acest context înțelegem mai bine preferința pentru forma tridimensională, cea care, după cum aminteam anterior, surprinde cel mai bine devenirea, procesele în faza „germinativă”. De aceea, asemănarea dintre plastica gumelnițeană și sculpturile brâncușiene nu este deloc întâmplătoare. Căutând firescul începuturilor, Brâncuși a redat în sculpturi stări psihice permanente, „infinite lungi” – meditația, invocarea Divinității, îmbrățișarea îndrăgostiților⁷.



Fig.4
Domnișoara Pogany

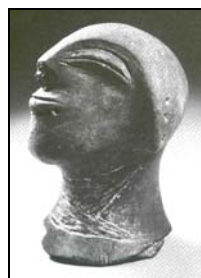


Fig.5
Kubrat

Sfatul artistului „*priviți-le până când le vedeți*” îl considerăm la fel de oportun și pentru plastica gumelnițeană. De aceea, în analiza noastră, vom renunța la criteriile morfologice și vom încerca o „decodificare” a mesajului religios, pornind de la limbajul gesturilor.

* * *

Poziția mâinilor indică sensul și amploarea gestului. Orientarea palmelor spre exterior marchează *deschiderea*, căutarea energiilor creatoare, ca în cazul orantei, a purtătoarei de ofrande cu vas pe cap sau a dansatorului – toți implicați în ritualuri de invocare a Divinității. Când personajul reprezentat închiupie însăși Divinitatea, sensul deschiderii se modifică, devine o revărsare a puterii creatoare. În cazul în care brațele apar orientate spre subiect – pe abdomen sau sub coapsă - energia *se închide*, personajele fiind, ele însele, generatoare sau posesoare de

energie - divinități, strămoși eroizați sau șamani/preoți. În acest context, poziția „gânditorului” ne apare ca o etapă intermediară între cele două stări, ca o „germinare” a acțiunii. Obiectele „atinse” de palme – imprimate, modelate în relief sau pictate - își modifică starea inițială, fiind sfințite ca obiecte, spații de cult: amintim, în acest sens, vasele cu mâini în relief de la Aldeni și Grădiștea Ulmilor (Andreescu 2002: 78), stâlpul central din edificiul de la Nevali Çori/nivelul III, decorat cu brațe în relief (Hauptmann 1999a; Clamagirand 2004: 124) sau amprenta roșie a unei mâini de copil, aplicată pe unul din sânii Zeiței „Broască”(ulterior acoperită cu vopsea albă) de la Çatal Hüyük (Clamagirand 2004: 126).

Orante. În căutarea energiei creatoare, înaintea cuvântului cântat în rugăciuni, înaintea lacrimilor picurate de emoție, sufletul se înalță într-un elan ascendent prin puterea mâinilor, omul își recunoaște limitele căutând forța deasupra, într-un plan superior existenței sale. Întotdeauna, indiferent de conținutul doctrinelor religioase, puterea supremă creatoare a fost localizată în înaltul cerului. Prin urmare, ideea unor credințe neolitice exclusiv chtoniene nu poate fi decât rodul unei gândiri materialiste pentru care sensul ideilor religioase a fost desacralizat după relația agricultură – sămânță – Zeiță Mamă – teluric⁸. De altfel, o delimitare strictă chtonian - uranian pentru manifestările religioase din neo-eneolitic, respectiv din epoca bronzului trădează o analiză superficială, raportul dintre cele două perioade stabilindu-se pe baza unei comparații sumare a simbolurilor religioase, fără o înțelegere a mesajului ascuns în ele. Gestul orantei, reprezentat prin mijloace artistice variate – statuaria, rond-bosse, relief simplu sau gravură – marchează cel mai clar sensul ascendent.

Ca și în cazul celorlalte culturi neo-eneolitice în plastica gumelnițeană predomină orantele de tipul *statuaria*: figurine de dimensiuni mici, decorate cu motive incizate sau pictate cu roșu - sugerând, probabil, tatuajul⁹ - cel mai adesea cu brațele întinse lateral, sub forma unor prelungiri, dispuse în dreptul umerilor.

Scena de cult de la Ovčarovo trădează cel mai bine semnificația acestor reprezentări: siluetele celor patru orante se concentrează într-un singur elan ascendent, fără alte detalii anatomice. Greu de crezut că artistul figura patru divinități „impersonale” și le definea prin același gest. Piese de cult descoperite în locuința L.5 din *tell*-ul de la Ovčarovo – altărașe, măsuțe, vase - au fost „personalizate” prin prezența acestor orante / adoratori (Todorova et al. 1983).



Fig.6. Scenă de cult – Ovčarovo.

Gestul „înălțării” se amplifică, în cazul vaselor cu brațe tubulare, prin croiala largă a mânecilor, asemenea unei cămăși lungi realizată dintr-o singură urzeală¹⁰. Aceeași modă a rochiilor largi, tip „clopot”, cu pliseuri – marcate prin benzi incizate sau pictate - o regăsim în cazul statuetelor de tipul *Janus Bifrons*, cu vase pe cap și

al siluetei pictate într-un stil naiv¹¹ pe un model de locuință de la Slatino (Chokadziev 1995; Le premier or 1989: 81, Cat.29).



Fig.7 Jilava.

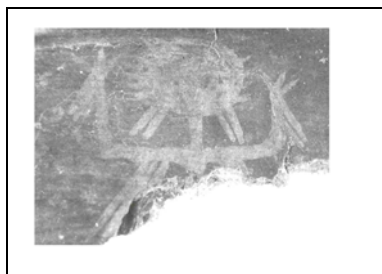


Fig.8 Slatino.

Același gest este redat de siluetele antropomorfe schematice, modelate în relief – Gumelnița (Ionescu 1974), Drama (Macht 1988: Abb.200, Kat.174). Spre deosebire de alte siluete antropomorfe aplicate sau incizate, la care reprezentarea picioarelor apare asemenea unei imagini în oglindă, în opoziție cu a brațelor, orantele au picioarele drepte fără alte detalii anatomice. Separarea celor două tipuri de reprezentări o considerăm necesară deoarece mesajul transmis de ele credem că a fost diferit – siluetele „în oglindă”, uneori dublate sau chiar suprapuse, de cele mai multe ori reprezentate „în grup”, le asociem cu dansuri rituale, această temă fiind, de altfel, larg răspândită în arta preistorică și asupra căreia vom reveni în analiza noastră.

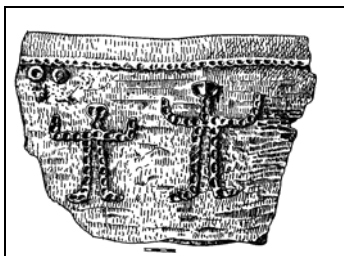


Fig.9 Gumelnița.



Fig.10 Drama.

Pornind de la multitudinea formelor de redare a orantei, într-un studiu anterior, sugeram o posibilă nuanțare a gestului între adorator / invocare - adorare și Divinitate / binecuvântare cu energia creatoare (Voinea 2002). Dintre orantele gumelnițene, vasul antropomorf de la Sultana se diferențiază cel mai mult de tipul comun. Prezența ochilor dubli, a protomelor de cornute pe linia diametrului maxim se explică prin statutul superior al personajului – divinitate sau strămoș eroizat.

2. Tema – *purtătoare de ofrande*. Prin poziția brațelor și vestimentație, reprezentările antropomorfe cu vase pe cap, modelate ca suporturi – Glina (Nestor 1933; Andreescu 2002: Pl. III/4, Pl.34/1), Căscioarele (Andreescu 2002: Pl.34/2), Gumelnița (Marinescu-Bîlcu, Ionescu 1967: Pl.V/1a, 1b, Pl.VI/1; Dumitrescu, Marinescu-Bîlcu 2001; Andreescu 2002: Pl.III/5, Pl.34/1), Vidra (Andreescu 2002: Pl.III/3, Pl.35), Luncavița (O civilizație necunoscută 2001) - sau ca vase - Hotnica (Todorova 1979: Pl.33) -, se apropie de tipul orantelor cu brațe tubulare. Și cum jertfele însoțeau orice formă de comunicare cu Divinitatea, este posibil ca aceste personaje să fi reprezentat adoratori, purtători de ofrande¹². Dacă le considerăm drept simple creații artistice ale unor indivizi iubitori de frumos sau le încadrăm în categoria ceramicii de uz comun, înseamnă să neglijăm aspecte, deloc minore.

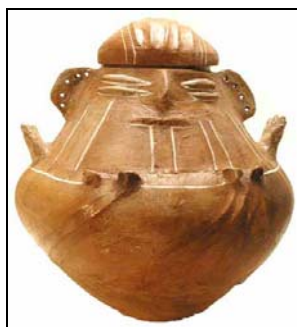


Fig.11 Sultana.

Tema personajelor cu vase pe cap depășește cu mult arealul gumelnițean: alături de piesa cucuteniană de la Luka-Vrubleveckaja (Monah 1997: 161, Fig.234/4) amintim o altă compoziție, mai puțin cunoscută, descoperită în așezarea Gilat (Chalcolithic siro-palestinian, regiunea Negev) - un personaj feminin, în poziție șezând, sprijinind cu brațul drept vasul așezat pe cap (Sacher Fox 1995: 213, Fig.1). Procentul scăzut al acestui tip în raport cu alte categorii ceramice exclude posibilitatea folosirii lui în activități casnice obișnuite, iar stilul de redare, specific fiecărei culturi înlătură bănuiala unor importuri. Pe de altă parte, calitatea artistică nu a constituit un scop în sine. Atât piesa modelată stângaci de la Luncavița (nefinisată și fără elemente decorative), cât și opera de artă de la Glina au avut aceeași întrebuințare cultică. Faptul că aceste piese jucau rolul principal în desfășurarea ceremonialurilor religioase ne este sugerat și de fața dublă a personajului, de tipul *Janus Bifrons* – Gumelnița, Căscioarele. Până la teoria dedublării Divinității, întâlnită în religiile structurate doctrinar, se poate presupune un scenariu mult mai simplu: piesa centrală, cu față dublă, era percepută la fel de toți participanții dispuși în jurul ei, indiferent de unghiul din care o priveau, provocând aceeași stare de dăruire. O altă soluție aleasă pentru o mai bună vizibilitate a fost suspendarea piesei de cult centrale, după cum o demonstrează cele două perforații de pe brațele suportului fragmentar de la Glina.



Fig.12 Glina.



Fig.13 Gumelnița.

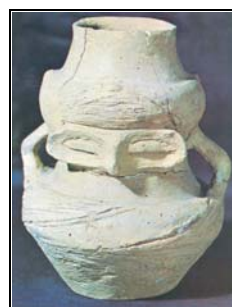


Fig.14. Hotnica.

3. *Tema dansului și muzicii sacre.* Comuniunea pe orizontală între participanți se realiza și prin muzică și dans sacru; întreaga comunitate de adoratori se contopea într-o singură mișcare, forța invocării Divinității multiplicându-se echivalent cu numărul participanților. Această *armonie a trupurilor și sufletelor, a materialului și imaterialului* înlătură orice individualizare (Schmitt 1998: 157)¹³.

Impersonale, figurate după un schematism rigid, dar cu sexul marcat, ele acoperă, cel mai adesea, zona centrală a străchinilor – Plovdiv (Le premier or 1989: 83, Cat.37), Azmaka Moghila (Raduncea 1976: Pl.52), Vitănești (Andreescu 2002: Pl.60/1, 5), Ciolănești (Andreescu 2002: Pl.60/7). De ce această diferențiere? Cheia răspunsului o oferă piesa de la Vidra – un phallus pe care a fost incizată o siluetă masculină, cu brațele și picioarele îndoite (Andreescu 2002: Pl.12/7). Alături de alte practici magico-religioase, depuneri de ofrande¹⁴ sau ritualuri șamanice¹⁵, sigur dansurile sacre însoțeau și ritualurile de fertilitate.



Fig.15
Gumelnița.

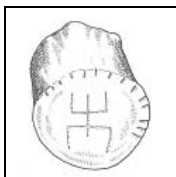


Fig.16
Vidra.

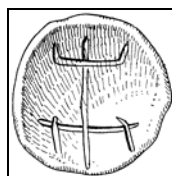


Fig.17
Ciolănești.



Fig.18
Azmaka Moghila.

Din cortegiul ritualurilor religioase nu puteau lipsi *cântăreții*. La fel ca și gesturile, muzica transpune cel mai simplu, emoția umană, fiind considerată un limbaj universal.¹⁶ În lipsa mâinilor, gura dobândește o forță de exprimare extraordinară, indiferent de stilul adoptat: schematic – Vidra (O civilizație necunoscută 2001) - sau realist – Vodica (Macht 1988: 239, Abb.179, Kat.101). Întâlnim aceeași idee de *deschidere* exprimată, însă, prin mimica feței.



Fig.19 Vidra.



Fig.20 Vodica.

4. Tema „gânditorului”. Poate mai mult decât oricare altă temă din iconografia neo-eneolitică, motivul „gânditorului” exprimă cel mai bine „neliniștea mistică”, căutările omului preistoric. Atitudinea meditativă, ca o „germinare” a unei viitoare acțiuni, magistral sugerată prin simpla ridicare a brațului în dreptul bărbiei, animă atât Divinitatea, ca în cazul „Zeitei” de la Sultana (Marinescu-Bîlcu, Ionescu 1967: 30-31, Pl.IX-X; Andreescu 2002: Pl.VI/4), cât și personaje minore (strămoși eroizați?), modelate neglijent, uneori reprezentând simple motive în relief, aplicate pe vase – Vidra (Andreescu 2002: Pl.37/5), Căscioarele (Andreescu 2002: Pl.31/2), Glina (Andreescu 2002: Pl.7/7), Dolnoslav (Macht 1988: 230, Abb.165, Kat.66), Drama (Macht 1988: 248, Abb.191, Kat.158). Universala temă a „gânditorului”¹⁷ nu trădează nimic din acea frică, pe seama căreia istoricii marxiști explicau geneza sentimentului religios! Participante la ritualurile magico-religioase, după cum o demonstrează „gânditoarea” din ansamblu de cult de la Poduri - (Cucuteni 1997: 109, Cat.12) aceste piese aveau o valoare cultică.

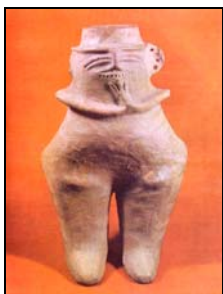


Fig.21 Sultana.



Fig.22 Dolnoslav.



Fig.23 Drama.

„Gânditorilor” le asociem și categoria de figurine cu brațele încrucișate, în poziție stând sau șezând, asexuate sau personaje feminine, toate în atitudine meditativă – Brăilița (Andreescu 2002: Pl.11/1), Sultana (Andreescu 2002: Pl.31/3).

5. *Tema Matroanei.* Personajele feminine nude, cu abdomenul supradimensionat și brațele așezate pe pântec, într-un gest „protector”, indiferent de modalitatea de redare artistică, figurine - Căscioarele (Andreescu 2002: Pl.9/6, Pl.17/3, Pl.18/2, Pl.24/2), Geangoiești (Andreescu 2002: Pl.17/2) - sau vase antropomorfe – Vidra (Andreescu 2002: Pl. VI/1), Sultana (Marinescu-Bîlcu, Ionescu 1967: Pl.V, XIX; Andreescu 2002: Pl.56/3, Pl.VII/2), Stara Zagora (Macht 1988: 235, Abb.3, Kat.81) - au fost identificate cu Zeița Mamă – Matroană, simbolul forței creatoare universale. Totuși, și în cazul acestei categorii se impune o nuanțare. Aminteam anterior că direcția brațelor determină sensul mișcării, palmele întoarse spre corp marcând „închiderea” energiei, forța intrinsecă. Prin urmare personajele redând acest gest sunt purtătoare de energie. Deloc întâmplător, cele mai mari și mai reușite reprezentări modelate sub forma vaselor de cult, descriu gestul matroanei; elementele de vestimentație lipsesc, totul reducându-se la motive incizate (Vidra) sau pictate (Sultana, Stara Zagora). Un alt detaliu important, în cazul vaselor cu fața modelată (Sultana, Stara Zagora), îl reprezintă ochii hipertrofiați - simbol al Divinității¹⁸.



Fig.24 Brăilița.

De aceea, credem că vasele antropomorfe de tipul matroanei oferă imaginea Divinității în plenitudinea ei, ca *generatoare de energie*. Nu trebuie, însă, supradimensionate atributele Matroanei, ajungându-se la unica „Zeiță” Mamă. S-ar omite un aspect deloc neglijabil: aceeași poziție a brațelor, cu palmele așezate

deasupra zonei ombilicale o regăsim pe vasul antropomorf de la Măgura Jilavei, pentru care sexul masculin a fost clar marcat (Andreescu 2002: Pl.VI/3). Cum am putea explica acest gest, varianta anterioară – matroană - fiind clar exclusă? Reprezentarea unor divinități sau personaje eroizate (atât feminine cât și masculine) pe vasele de cult era menită să ducă la „sfințirea” conținutului prin transmiterea energiei pozitive. Convingătoare sau nu, propunerea noastră de interpretare se vrea o replică la unica, veșnica Zeiță Mamă!



Fig.25 „Zeița” de la Vidra.



Fig.26 Măgura Jilavei.

6. *Jurământul sub femore (?)*. Ideea prezenței unor personaje masculine – divinități sau eroi – în ritualurile religioase ale comunităților gumelnițene ne este întărită și de vasul antropomorf de la Gabarevo – un personaj masculin cu brațul stâng sprijinit pe centura modelată în relief, decorată cu linii incizate oblice și brațul drept, spart din vechime, îndreptat spre phallus (Macht 1988: 235, Abb.14, Kat.82; Le premier or 1989: 88, Cat.62). Dincolo de conotațiile sexuale ale imaginii redată, interpretările ulterioare ale aceluiași gest ne pot sugera un sens mult mai complex – jurământul *sub femore*¹⁹. Două episoade din *Vechiul Testament* rețin acest gest, dându-i o valoare genealogică. Primul se referă la jurământul depus de slujitorul credincios al lui Avraam cu privire la alegerea soției lui Isaac:

Geneza 24: 2 - 4

2. *Avraam a zis celui mai bătrân rob din casa lui, care era îngrijitorul tuturor averilor lui: Pune-ți te rog, mâna sub coapsa mea:*

3 *și te voi pune să juri, pe Domnul, Dumnezeul cerului și Dumnezeul pământului, că nu vei lua fiului meu o nevastă dintre fetele Cananiților, în mijlocul cărora locuiesc,*

4. *ci te vei duce în țara și la rudele mele să iei nevastă fiului meu Isaac.*

Convins de făgăduința Lui Dumnezeu cu privire la Canaan – Țara Făgăduinței, Iacov îi cere fiului său Iosif, prin jurământul suprem, să-l asigure că va fi înmormântat departe de Egipt, alături de părinții săi în peștera Macpela:

Geneza 47: 29 – 30

29. *Când s-a apropiat Israel de clipa morții, a chemat pe fiul său Iosif, și i-a zis: Dacă am căpătat trecere înaintea ta, pune, rogu-te, mână sub coapsa mea, și poartă-te cu bunătate și credincioșie față de mine: să nu mă îngropi în Egipt.*

30. *Ci când mă voi culca lângă părinții mei, să mă scoți afară din Egipt, și să mă îngropi în mormântul lor. Iosif a răspuns: Voi face după cuvântul tău.*

Tema se îmbogățește cu noi sensuri în sec. XII p.Chr.; exegeții medievali au văzut în acest gest *expresia simbolică a „sămânței”, a genealogiei davidice, prefigurarea Întrupării lui Christos* (Schmitt 1998: 80-81).

La fel de numeroase și răspândite în spațiu și timp sunt descoperirile arheologice. Dintre reprezentările neo-eneolitice amintim cea mai veche figurină provenind din construcția VI.A.10 de la Çatal Hüyük (Clamagirand 2004: 131, 148, Fig.27), alte două piese descoperite în N. Greciei și datate în Neoliticul Recent (Gimbutas 1991: 181, Fig.281).

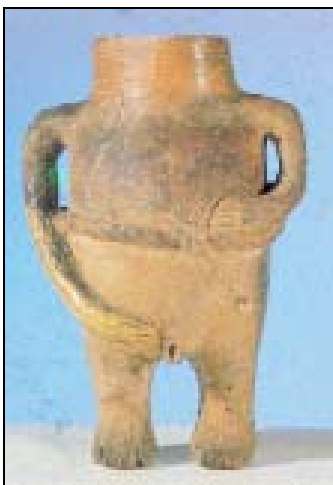


Fig.27 Gabarevo.

7. Tema – „cuplului divin”. Căutându-se un raport de subordonare între cele două categorii de divinități feminine/masculine s-a ajuns la expresia „acolitul Zeitei Mamă”, importanța divinității feminine fiind apreciată după frecvența reprezentărilor din plastica neo-eneolitică (Monah 1992: 190). Totuși, divinitățile nu copiază viața socială, ele reprezintă energii, antropomorfizarea lor trădând doar încercarea omului de a-și apropia forțele creatoare. Atunci când imaginația omului nu poate defini chipul Divinității, reprezentarea se reduce la ochi, palme, conform principiului *pars pro toto*.



Fig.28 Larissa (Dimini)



Fig.29 Çatal Hüyük

Ce mesaj ne transmit „perechile de îndrăgostiți” de la Gumelnița (Marinescu-Bîlcu, Ionescu 1967: Pl.IV/1a, 1b) și Sultana (Andreescu 2002: Pl.IV)? Nimic nu sugerează poziția de „acolit” a personajului masculin. Reprezentarea e genială de simplă, totul reducându-se la elemente-simbol: motivul phallic, și triunghiul/spirala, simboluri ale creației; nici un alt element de vestimentație, nici o mimică a feței, nici un detaliu de decor. Chiar și culoarea roșie preferată pentru perechea de la

Sultana reprezintă un simbol – viața. Totul se concentrează pe mișcarea bărbatului – brațul protector, dar și autoritar închide energia creatoare a personajului feminin.²⁰ Până la cuplul divin, de ce nu am putea vedea în ei strămoși eroizați, personaje care au trăit sentimente profund umane, trădate aici de tandrețea gestului?



Fig.30 Gumelnița.



Fig.31 Sultana.

* * *

În final se impune o precizare: demersul nostru nu se vrea o nouă teoretizare. Conștienți de complexitatea domeniului religios și de numeroasele lacune de cercetare, în special în privința contextului arheologic, încercăm doar să formulăm ipoteze de lucru, să reformulăm întrebări. Analiza comparativă deschide drumul spre noi interpretări, dar nu oferă răspunsuri sigure. *A înțelege nu înseamnă să dobândești câteva idei ușor de mânuit; înseamnă să le pătrunzi, să te pătrunzi de ele* (Huyghe 1981: 17), dar, adăugăm noi, fără să uiți că lumea a fost, este și va fi într-o permanentă schimbare, vechile sensuri îmbogățindu-se, metamorfozându-se până la pierderea identității...

Din rațiuni practice, pentru o cât mai nuanțată analiză, am încercat să definim tipurile de gesturi prin teme capabile să sintetizeze semnificația lor – adoratori, gânditori, matroane...Totuși, limbajul gesturilor nu se traduce prin limbajul cuvintelor, înseamnă mai mult. Gestul exprimă cel mai bine viața interioară, *o eliberează de tensiunile ce caută în zadar altă cale de ieșire* (Huyghe 1981: 111). Indiferent de mesajul transmis, mulțimea gesturilor imortalizate în plastica gumelnițeană trădează o viață religioasă complexă pentru care rămân, în continuare, multe semne de întrebare.

Note

1. Roger Cailliois, membru al Academiei Franceze, scria, încă din 1939, în lucrarea *Omul și sacralul*, despre suficiența pseudo-cercetărilor: *Lor le place să surâdă la orice, crezând cu naivitate că astfel își afirmă superioritatea. Ei nu fac decât să știrbească din vanitate un tezaur prețios care a fost adunat cu prețul unor infinite osteneli – afară de cazul că ar fi doar iconoclaști și blasfematori, în ideea de a fixa, la rândul lor, ei regulile unui joc nou, mai distractiv sau mai grav* (Cailliois 1997: 181).
2. După definiția autorului, analiza primară „are la bază sistematizarea datelor despre plastica antropomorfă și societatea gumelnițeană, date obținute prin studierea directă a pieselor și prin contactul nemijlocit cu realitățile acestei civilizații. (Andreescu 2002: 87).
3. D. Monah, analizând plastica antropomorfă a complexului cultural Cucuteni-Tripolie, a subliniat importanța unui studiu complex al fenomenului religios neo-eneolitic: „... cercetările viitoare asupra vieții spirituale neo-eneolitice vor trebui să țină seama de posibilele

transmiteri, prin intermediul miturilor, a unor teme religioase (mitologice) din fondul neolitic populațiilor care mai târziu, au intrat sub lumina izvoarelor scrise. Forța de perpetuare a unei teme religioase, a unui mit este direct proporțională cu importanța și răspândirea lui, cu prestigiul populației care l-a vehiculat (s.n.) (...). Neo-eneoliticul a fost prin excelență perioada de naștere a marilor mituri (mitopoetica) care s-au bazat pe marile invenții ale revoluției neolitice...(Monah 1997: 213).

4. Pentru motivul cruciform pe ceramica neo-eneolitică vezi interpretarea propusă de A. Nițu în studiul *Reprezentări feminine dorsale pe ceramica neo-eneolitică carpato-balcanică* (Nițu 1970: 94).
5. J. Daniélou arăta că *Părinții – iar Sfântul Pavel poate înaintea lor – au văzut în crucea Lui Hristos cele patru dimensiuni ale cosmosului, simbolizând astfel universalitatea răscumpărării*. (Daniélou 1996: 125 – 126).
6. Curentul expresionist, definit în perioadă modernă, dar manifestat în artă încă din preistorie, se caracterizează prin *mutarea accentului de pe impresie pe expresie, printr-o delivrare a universului interior prin tușe, pensulații, semne grafice sau picturale ce alcătuiesc imaginea asemeni unor seismograme* (Prut 1982: 141-143). A. Nițu, analizând arta neo-eneolitică din România, a caracterizat, pentru prima dată, stilul expresionist al plasticii Vinča și Gumelnița (Nițu 1969: 40).
7. Constantin Noica scria despre opera lui Brâncuși: *... a sculptat germinarea, așa cum a sculptat adormirea, înălțarea și, peste tot, desăvârșirea, ca o neîncetată mângâiere a formelor, întocmai pietrei spălate de apă...Nu e redat zborul ci zburatul. Sărutul lui nu e un simbol, nici un act simplu, ci un proces fără de capăt, o sărutare... a regăsit firesc începuturile...omul începuturilor nu știa încă să dea nume lucrurilor...dar le prindea stările și procesele...Foamea, frica, erosul, toate sunt întâi infinite lungi (s.n.) (Noica 1976: 214).*
8. În lucrarea *Reading the past*, I. Hodder a realizat o „radiografie” a curentelor marxist și feminist din arheologia universală, criticând tendința de interpretare a manifestărilor religioase preistorice prin prisma mișcării feministe cotermporane sau a determinismului materialist (Hodder 1991).
9. *VI. Dumitrescu a subliniat pentru prima dată valoarea lor deosebită, depășind simpla reprezentare realistă a vestimentației „pot fi considerate mai degrabă reprezentarea tatuajului decât indicarea costumului” (Dumitrescu 1974: 87-88), tema fiind reluată și de alți cercetători. Analizând plastica gumelnițeană, E Comșa observa predilecția femeilor pentru tatuaj (Comșa 1994-1995: 442). De altfel, studiile etnologice au evidențiat aceeași diferențiere pe sexe a motivelor tatuate: „Omul primitiv se⁵ tatua, integral sau parțial, pentru ca să se deghizeze magic, ca să-și însemne corpul cu emblemele gentilico-tribale și ca să se împodobească din orgoliu sexual. Sub raportul conținutului, tatuajul masculin era heraldic și hieratic, cel feminin era sexual și artistic (s.n.). [...] La bărbați tatuajul încadra simbolul totemic, la femei îmbrăca unele părți ale corpului care erau tabu, care trebuiau oarecum ascunse văzului bărbaților” (Vulcănescu 1987: 94-95). În cazul reprezentărilor feminine, pentru fiecare parte anatomică, indiferent de cultură sau de modalitatea artistică de realizare, sunt preferate anumite motive: pe umeri - cercurile concentrice, pe abdomen (mai ales în regiunea ombilicală) - spiralele, pe coapse, fese și pulpe - benzile și unghiurile, în regiunea pubiană - triunghiul.*
10. Aceeași modalitate artistică prin care este amplificat sensul ascendent al mișcării o regăsim și în cazul altor complexe culturale neo-eneolitice. Amintim doar câteva dintre orantele ilustrate de M. Gimbutas în sinteza *The Language of the Goddess*: figurina cu o cămașă largă și pliseuri în jurul gâtului din cultura Lengyel - Tešetice-Kyjovice, Moravia (Gimbutas 1991: 8, Fig.9/2); vasul antropomorf cu mâneci largi din cultura Baden - Ráckeve – Ungaria (Gimbutas 1991: 39, Fig.66/1), figurina cu rochie lungă și mâneci largi de la Micene (Heladic Târziu III / (Gimbutas 1991: 95, Fig.158).
11. Imaginea pictată în stil naiv are ceva exclamativ, comunicând direct realitatea cu minimum de mijloace – lipsesc detaliile de coafură obișnuite în plastica altor culturi (Hacilar VI, Cucuteni) totul rezumându-se la simple linii, ca în desenele infantile.
12. Spre deosebire de dar, ofranda depășește spațiul social, nu presupune reciprocitate, transcende în lumea defuncțiilor, strămoșilor, dar mai ales în cea a divinităților (Gavriliuță 1998: 135).
13. Nimic nu sugerează ideea unei Divinități multiplicată, așa cum încerca să demonstreze A. Nițu într-un studiu privind reprezentările feminine pe ceramica neo-eneolitică (Nițu 1970: 95).
14. Analizând reprezentările de „hore” din areal Cucuteni – Tripolje, Silvia Marinescu-Bîlcu a legat dansurile sacre de momentul depunerilor de ofrande (Marinescu-Bîlcu 1974: 177).

15. E. Comşa identifică în personajul reprezentat cu picioarele îndoite un „vraci” deoarece *într-o astfel de poziție nu se putea dansa, se făcea doar salturi* (Comşa 1996: 198).
16. Muzica *nu e un ornament colateral al lumii, ci modul ei de a fi, modelul ei...* și de aceea... *lumea este o frază muzicală. Ea are „sunetul” operei perfecte.* Nu întâmplător devine în angelologie, prin armonie, forma de comunicare perfectă a îngerilor (Pleșu 2004: 162-163).
17. În analiza realizată cu privire la tema „gânditorului”, S. Marinescu-Bîlcu a subliniat, prin numeroase exemple (din Europa până în Extremul Orient), universalitatea motivului în lumea neo-eneolitică. „Gânditori” s-au descoperit la Cernavodă, Târpești, Vulcănești, Poduri (Marinescu-Bîlcu 1985).
18. Alături de vasul de la Sultana cu cele două perechi de ochi, amintim și măsuțele pe care apar incizați sau pictați ochi apotropaici, piese miniaturale descoperite în așezarea eponimă (Marinescu-Bîlcu, Ionescu 1967: 38-39, Pl.XIII/ 1- 4, Pl.XVII/ 10, 11, 13, Pl.XXII).
19. *femur / femor (lat.)* – coapsă; jurământul *sub femore* – jurământul sub coapsă; cu mâna așezată pe sex (Schmitt 1998: 80).
20. În dreptul roman acest gest, însoțit de expresia *in manu mancipioque* marca autoritatea soțului asupra soției (Schmitt 1998: 131).

Bibliografie

- Andreescu, R. R. 2001. Plastica antropomorfă și zoomorfă gumelnițeană. CD *O civilizație necunoscută: Gumelnița*, Ministerul Culturii și Cultelor, Serviciu de Arheologie, seria Publicații arheologice.
- Andreescu, R. R. 2002. *Plastica antropomorfă gumelnițeană. Analiză primară*, București.
- Bailey, D.W. 2002. A new perspective on Neolithic figurines. *Cultură și Civilizație la Dunărea de Jos* XIX: 87-95.
- Bancompagni, S. 2004. *Lumea simbolurilor*, București.
- Boghian, D., Mihai, C. 1987. Le complexe de culte et le vases à décor ornithomorphe peints découverts à Buznea (départ. de Iași). In Petrescu-Dâmbovița, M., Ursulescu, N., Monah, D. et Chirica, V (eds.) *La civilisation de Cucuteni en contexte européen. Session Scientifique dédiée au centenaire des premières découvertes de Cucuteni (Iași – Piatra Neamț, 24-28 septembre 1984)*, Iași: 313 - 324
- Callois, R. 1997. *Omul și sacralul*, București.
- Chokadziev, St. 1995. On early social differentiation in the Struma River Basin: the evidence from the Slatino settlement. In Bailey, D. W. and Panayotov, I. *Prehistoric Bulgaria*, Monographs in World Archaeology no.22, Madison Wisconsin: 141-147.
- Clamagirand, A. C. 2004. *L'apparition du phénomène religieux dans l'Anatolie Néolithique*, Studia Aegeo-Anatolica 39, Maison de l'Orient, Lyon: 119 - 148
- Comşa, E. 1994-1995. Le tatouage chez les communautés de la culture Gumelnița. *Dacia* N.S. XXXVIII – XXXIX: 441 – 444.
- Comşa, E. 1996. Gesturi redată de figurinele neolitice din sudul României. *Acta Musei Napocensis* 33 (I): 191 – 208.
- Cucoș, Șt. 1993. Complexes rituales cucuteniene de la Ghelăiești. *Studii și Cercetări de Istorie Veche și Arheologie* 44 (1): 61 – 62.
- Cunliffe, B. 1996. *L'Univers des Celtes*, Lucerne.
- Daniélou, J. 1996. *Reflecții despre misterul istoriei*, București.
- Daniélou, J. 1998. *Simbolurile creștine primitive*, Timișoara.
- Dumitrescu, Vl. 1970. Édifice destiné au culte découvert dans la couche Boian – Spanțov de la station-tell de Căscioarele. *Dacia* N.S. XIV: 5-24.
- Dumitrescu, Vl. 1974. *Arta preistorică în România*, București.

- Dumitrescu, Vl., Marinescu-Bîlcu, S. 2001. Noi descoperiri de la Gumelnița. *Cultură și Civilizație la Dunărea de Jos* XVI – XVII: 114 – 125.
- Dumnezeu și omul 2002. *Dumnezeu și omul. Antologie de cugetări* (coord. Leon și Andreea Magdan), București.
- Gavriliuță, N. 1998. *Mentalități și ritualuri magico-religioase. Studii și eseuri de sociologie a sacralului*, București.
- Gimbutas, M. 1991. *The Language of the Goddess*, San Francisco.
- Hauptmann, H. 1999a. *The Urfa Region*, vol. *Neolithic in Turkey. The cradle of civilisation*, vol. I (*Text*), Istanbul.
- Hauptmann, H. 1999b. *The Urfa Region*, vol. *Neolithic in Turkey. The cradle of civilisation*, vol. II (*Plates*), Istanbul.
- Hodder, I. 1991. *Reading the past. Current approaches to interpretation in archaeology*, Cambridge University Press (Second edition).
- Huyghe, R. 1981. *Dialog cu vizibilul*, București.
- Ionescu, B. 1974. Obiecte de cult descoperite la Gumelnița. *Studii și Cercetări de Istorie Veche* XXV (1): 115 – 118.
- Le premier or 1989. *Le premier or de l'humanité en Bulgarie. 5^e millénaire* (coord. C. Eluère), Paris.
- Macht 1988. *Macht, Herrschaft und Gold* (coord. A. Fol, J. Lichardus), Ausstellungskatalog Saarbrücken.
- Marinescu-Bîlcu, S., Ionescu, B. 1967. *Catalogul sculpturilor eneolitice din Muzeul Raionului Oltenița*, Sibiu.
- Marinescu-Bîlcu, S. 1974. „Dansul ritual” în reprezentările plastice neo-eneolitice din Moldova. *Studii și Cercetări de Istorie Veche și Arheologie* XXV (2): 167 – 179.
- Marinescu-Bîlcu, S. 1985. À propos de la statuette du type „Le penseur” de l'Attique et le problème de ses éventuelles relations avec celle de Cernavoda. *Dacia* N.S. XXIX (1-2): 119-123.
- Maxim-Alaiba, R. 1987. Le complexe de culte de la phase Cucuteni A3 de Dumești (Dép. de Vaslui). In Petrescu-Dîmbovița, M., Ursulescu, N., Monah, D. et Chirica, V (eds.) *La civilisation de Cucuteni en contexte européen. Session Scientifique dédiée au centenaire des premières découvertes de Cucuteni (Iasi – Piatra Neamț, 24-28 septembre 1984)*, Iași: 269 – 286.
- Mer Égée Grèce des Îles 1979. *Mer Égée Grèce des Îles*, Paris.
- Mihai, C., Boghian, D. 1985. Complexul cucutenian de cult descoperit la Buznea. *Memoria Antiquitatis* IX – XII (1977 – 1979): 429-452.
- Monah, D. 1992. Grands thèmes religieux reflétés dans la plastique anthropomorphe Cucuteni-Tripolye. *Memoria Antiquitatis* XVIII: 189-197.
- Monah, D. 1997. *Plastica antropomorfă a culturii Cucuteni-Tripolie*, Piatra Neamț.
- Neolithic in Turkey 1999. *Neolithic in Turkey. The cradle of civilisation* (coord M. Özdoğan, N. Başgelen), vol. I (*Text*) – II (*Plates*), Istanbul.
- Nestor, I. 1933. Fouilles de Glina. *Dacia* III – IV (1927 - 1932): 226-252.
- Nițu, A. 1970. Reprezentări feminine dorsale pe ceramica neo-eneolitică carpato-balcanică. *Memoria Antiquitatis* II: 75-100.
- Noica, C-tin. 1976. Brâncuși a sculptat infinitive lungi. In Stănculescu, N. (coord.) *Carte de inimă pentru Brâncuși*, București.
- O civilizație necunoscută 2001. *O civilizație necunoscută: Gumelnița*, Ministerul Culturii și Cultelor, Serviciu de Arheologie, seria Publicații arheologice, CD.
- Popescu, Fl. 2001. *Divinități, simboluri și mistere orientale*, vol. II, București.

- Pleșu, A. 2004. *Despre îngerî*, București.
- Prut, C-tin. 1982. *Dicționar de artă modernă*, București.
- Radunčeva, A. 1976. *Prehistoric Art in Bulgaria from the fifth to the second Millenium BC*, Oxford.
- Sanie, S. 1999. *Din istoria culturii și religiei geto-dacice (ediția a II-a)*, Iași.
- Sacher Fox, N. 1995. The Striped Goddess from Gilat: Implications for the Chalcolithic Cult. *Israel Exporation Journal* 45 (4): 212 – 225.
- Schmitt, J.C. 1998. *Rațiunea gesturilor*, București.
- Steinhardt, N. 2000. *Dăruind vei dobândi*, Cluj-Napoca.
- Todorova, H., Vasiliev, V., Ianușević, Z., Kovačeva, M., Vălev, P. 1983. *Ovčarovo. Fouilles et Recherches VIII*, Sofia.
- Todorova, H. 1979. *Энеолит Болгарии*, София.
- Todorova, H., Dimov, T., Bojadjiev, J., Vajsov, I., Dimitrov, K., Avramova M. 2002. Katalog der prähistorischen gräber von Durankulak. In Todorova, H. *Durankulak, Band II. Die Prähistorischen Gräberfelder, teil 2*, Sofia: 31-87.
- Tucci, G. 1995. *Teoria și practica mandalei*, București.
- Tristan F. 2002. *Primele imagini creștine. De la simbol la icoană secolele II – VI*, București.
- Ursulescu, N. 2001. Dovezi ale unei simbolistici a numerelor în cultura Precucuteni. *Memoria Antiquitatis* XXII: 51-69.
- Voinea, V. 2002. Adoratio et invocatio. Gesturi religioase ancestrale reprezentate pe vase de cult gumelnițene. *Cultură și Civilizație la Dunărea de Jos* XIX: 112-121.
- Vulcănescu, R. 1987. *Mitologie română*, București.