

VASILE CHIRICA

MĂDĂLIN-CORNEL VĂLEANU

UMANIZAREA TAURULUI CELEST



Casa Editurală
DEMIURG

VASILE CHIRICA

MĂDĂLIN-CORNEL VĂLEANU

Umanizarea taurului celest

**Mărturii ale spiritualității
comunităților cucuteniene
de la Ruginoasa - Iași**

BIBLIOTHECA ARCHAEOLOGICA IASSIENSIS XX

Editeur – Vasile CHIRICA

VASILE CHIRICA

MĂDĂLIN-CORNEL VĂLEANU

HUMANISATION DU TAUREAU CELESTE

**TEMOIGNAGES DE LA SPIRITUALITÉ
DES COMMUNAUTÉS CUCUTENIENNES
DE RUGINOASA - IAȘI**

Lucrare realizată în cadrul Proiectului 648/2006, finanțat de CNCSIS

ACADEMIA ROMÂNĂ – FILIALA IAȘI
INSTITUTUL DE ARHEOLOGIE - IAȘI
COMPLEXUL MUZEAL NAȚIONAL „MOLDOVA” - IAȘI
MUZEUL DE ISTORIE A MOLDOVEI

Vasile CHIRICA

Mădălin-Cornel VĂLEANU

UMANIZAREA TAURULUI CELEST

**MĂRTURII ALE SPIRITUALITĂȚII
COMUNITĂȚILOR CUCUTENIENE
DE LA RUGINOASA - IAȘI**

Casa Editorială Demiurg
Iași ✱ 2008

Coperta și tehnoredactare:
Cristian ICHIM
Bogdan MINEA
Traducere rezumat: Coralia COSTAȘ

Casa Editorială *Demiurg*
(acreditată de CNCSIS în 2003, reacreditată în 2006)

✉ Șoseaua Păcurari nr. 68, bl. 550, sc. B, et. 4, ap. 16,
700547 - Iași, România
☎ 0232/25.70.33; 0745/37.81.50; 0727/840.275
E-mail: ceddemiurg@gmail.com; ceddemiurg@yahoo.fr
www.ceddemiurg.ro

Consilier editorial: dr. Alexandrina Ioniță
Director Marketing: Irina Ioniță (☎ 0740/08.20.05).
Editura răspunde la comenzi în limita tirajului disponibil.

© Casa Editorială *Demiurg* și Vasile Chirica
**Reproducerea în orice formă, inclusiv prin fotocopiere,
fără acordul scris al editurii, intră sub incidența
legii drepturilor de autor.**

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

CHIRICA, VASILE

**Umanizarea taurului celest : mărturii ale
spiritualității comunităților cucuteniene de la Ruginoasa-
Iași / Vasile Chirica, Mădălin-Cornel Văleanu. - Iași : Casa
Editorială Demiurg, 2008**

Bibliogr.

ISBN 978-973-152-064-3

I. Văleanu, Mădălin Cornel

902(498 Cucuteni)

SUMAR

I. CONSIDERAȚII GENERALE	7
II. CADRUL FIZICO-GEOGRAFIC	9
III. ISTORICUL CERCETĂRILOR	13
IV. DESCOPERIRILE ARHEOLOGICE DE LA RUGINOASA - COLINA LUI DRĂGHICI	16
V. ARTA RELIGIOASĂ LA COMUNITĂȚILE UMANE ENEOLITICE DE LA RUGINOASA	80
VI. UMANIZAREA TAURULUI CELEST	123
RÉSUMÉ	149
BIBLIOGRAFIE	201

I. CONSIDERAȚII GENERALE

Problematika vastă a existenței fenomenului religios la comunitățile umane vechi a constituit o componentă importantă a studiilor de specialitate, ale arheologilor și exegeților din domeniul artei și religiilor preistorice. Nu este în intenția noastră să facem un întreg excurs în istoricul temei, ci doar să aducem în atenție unele dintre cele mai importante mărturii asupra sacrului colectiv la comunitățile umane paleolitice și neo-eneolitice. Au fost publicate volume speciale, de către renumiți specialiști (J.-G. Frazer, 1923; Denis Saurat, 1933; R. R. Schmidt, 1941; A. Leroi-Gourhan, 1964; 1965; Claude Lévi-Strauss, 1970; J. Cauvin, 1972; 1997; H. Delporte, 1991; M. Otte, 1993; 2001; Cl. Cohen, 2003; N. Ursulescu, F.-A. Tencariu, 2006; Dan Monah, 1997; Anton Nițu, 1980 etc.), au fost editate și tipărite numere speciale ale unor cunoscute publicații (*Religions & Histoire*, nr. 2, 2005), au fost realizate studii speciale, în volume diverse (A. Leroi-Gourhan, 1965, p. 61-74, 113-128; 1976, p. 755-759; J. Cauvin, 1997, p. 1472-1480; D. Monah, 2001, p. 169-197; J.-P. Mohen, 2002, p. 155-202; V. Chirica, 2006, p. 7-34), au fost organizate manifestări științifice speciale, pe probleme de religie, spiritualitate, finalizate du volume de studii speciale (H. Delporte, éd., 1995; M. Otte, éd., 2004; V. Chirica, ed., 2004), cu precizarea, foarte importantă, că această sumară enumerare nu a epuizat lunga listă a tipăriturilor și a manifestărilor consacrate, cu atât mai mult cu cât nu am avut în vedere, aici, enumerarea lucrărilor consacrate artei preistorice, cu valorile sale religioase. Așadar, un subiect extrem de vast și imposibil de tratat cu caracter exhaustiv într-un studiu special, consacrat unor descoperiri particulare, cu atât mai mult cu cât, după aprecierea noastră, orice demers în acest sens nu poate porni fără a se face apel la lucrările lui Mircea Eliade (1991; 1992a; 1992b; 1993; 1994 etc.). Scriam, într-o altă lucrare (G. Davidescu, V. Chirica, M. Cucolea, p. 17) că omul s-a născut cu sentimentul religios. În scopul argumentării afirmației, aducem în analiză descoperirile de la Makapansgat, Africa de Sud (Jean Clottes, 2005, p. 20), datate la aproximativ 3 milioane de ani, ori acelea din peștera Kozarnika, Bulgaria, datate între 1,4 – 0,9 Ka, unde s-au identificat resturi osoase, decorate cu striuri intenționat trasate (A. Guadelli & J.-L. Guadelli, 2004, p. 87-95), ca eventuale probe ale unui *limbaj* artistic, dar cu elemente de spiritualitate; tot din paleoliticul inferior datează și alte dovezi de spiritualitate ale comunităților umane, de la Pech de l'Azé (Dordogne, Franța), Quneitra și Berechat-Ram (Israel); în paleoliticul mijlociu, în afară de mormântul din grota La Ferrassie (Dordogne), a devenit celebră *masca* umană

de la Roche-Cotard (Franța), dar și mormântul de la Shanidar, unde defunctul a fost depus pe un „pat” de flori ale căror valențe vindecătoare sunt apreciate și în prezent de către păstorii nomazi irakieni (G. Davidescu, V. Chirica, M. Cucolea, 2005, p. 15-50; V. Chirica, D. Boghian, 2003, vol. I, p, 242-243). În paleoliticul superior, manifestările spirituale, ale sacrului individual și colectiv s-au multiplicat în așa manieră, încât specialiștii admit existența sanctualelor, ca edificii ale religiozității comunităților umane, ca element al caracterului social, privind manifestările lor individuale și de grup. Acum, în paleoliticul superior, s-au conturat cele mai importante elemente și manifestări ale *fenomenului religios*, astfel că putem accepta ideea *arhetipului* pentru aproape toate creațiile comunităților umane ale epocii noi a pietrei în domeniul spiritual. În această nouă epocă se diversifică la maximum creațiile artistice cu valențe spirituale, se găsesc noi tipuri (materiale) ca suport al operelor de artă (ceramică, lut ars etc., chiar dacă acesta era cunoscut încă din paleoliticul superior recent), religiile se individualizează ca manifestări practice, cu încă necunoscute sau prea puțin înțelese rituri și ritualuri, unele, poate, încă de caracter magic mai mult decât religios.

În încheierea acestei prime părți a demersului nostru putem constata că, pe criterii strict cronologice (Makapansgat, Roche-Cotard etc.), în *interiorul* sau în afara sacrului, omul s-a căutat mai întâi pe sine însuși, poate pentru a-și defini propria identitate („după chipul și asemănarea” celorlalți); ulterior, dar nu mult mai târziu, omul-creator de imagini (*demiurgul*) a reprezentat animalele cu care se afla în conflict permanent: grotele Chauvet, Lascaux etc., Franța, Altamira, Spania; aproape concomitent, avem și reprezentarea sacră a femeii-divinitate, născătoare și protectoare a tot ce este viu (grota Chauvet conținând cele mai vechi manifestări artistice ale sacrului). În neolitic se constată și „revoluția simbolurilor” (J. Chauvin, 1987, p. 1472-1479), alături de „revoluția” economică, demografică etc. Așadar, începând cu paleoliticul superior și trecând prin mezolitic, arta și simbolurile se multiplică, ajungând în neolitic într-o manieră efectiv „revoluționară”, potrivit schimbărilor destul de spectaculoase, produse în mediul ambiant, cu repercursiuni directe în agricultură, creșterea vitelor, producția olăritului. Comunitățile umane au putut constata încă de atunci faptul observat de contemporanii noștri (Claude Lévi-Strauss, 1989), că arta are cea mai mică utilitate practică, dar cel mai mare impact în sistemul simbolurilor; aici găsim explicația „exploziei” artistice din sanctualele paleoliticului superior european, până în ceramica și plastica epocii neolitice.

II. CADRUL FIZICO-GEOGRAFIC

Așezarea de la Ruginoasa-Colina lui Drăghici este situată la circa 200m sud de gara Ruginoasa, pe un promontoriu (*Colina* sau *Dealul lui Drăghici*) cu înălțimea de 50-60 m, la altitudinea de aproximativ 300 m deasupra văii ce o desparte de sat, pe partea dreaptă a pârâului (care pe teritoriul satului are mai multe denumiri) ce se varsă în Iazul Ruginoasa.

Comuna Ruginoasa se află situată pe teritoriul jud. Iași, în ceea ce geograful numesc **Șaua Ruginoasa-Strunga**, care este definită ca reprezentând o „porțiune mai coborâtă a unei culmi muntoase sau deluroase”, cu trecerea gradată de la sectoarele mai înalte din lungul unei culmi spre sectorul mai coborât, „care formează șaua propriu-zisă” (V. Băcăuanu, 1974, p. 176). Teritoriul comunei este situat aproape de contactul dintre Podișul Sucevei și Podișul Central Moldovenesc, componente importante ale Podișului Moldovei (fig. 1; 1 a).

Substratul teritoriului satului și al comunei Ruginoasa este alcătuit din formațiuni sarmațiene: argile marnoase, gresii și intercalații nisipoase, aparținând Sarmațianului mijlociu. Relieful prezintă o fragmentare destul de accentuată, cu dealuri de până la 300 m, văi cu versanți înclinați, afectați uneori de procese de eroziune și alunecări de teren în straturi. Solurile actuale sunt alcătuite mai ales din cernoziomuri levigate de aspect forestier (dovadă a împăduririlor milenare), soluri argiloiluviale cenușii și brune-cenușii, argiloiluviale podzolice, cu excepția șesurilor cursurilor de apă, a albiilor majore, unde predomină solurile aluviale și lăcoviștile (Al. Obreja, 1979, p.197).

Din punct de vedere geografic, geologic și geomorfologic, în partea de nord a teritoriului se află o „platformă structurală” întinsă, mărginită de cueste și povârnișuri abrupte, fragmentată de văi adânci, cu versanți destul de corodați datorită fenomenelor torențiale, acoperiți, uneori, de formațiuni deluviale consistente, provocate de surpări și alunecări în straturi.

În această înșeuare sculpturală, ca și în celelalte din cuprinsul Podișului Sucevei, se află (în afara unei rețele hidrografice nu foarte activă) rezerve de ape subterane libere, de valori diferite, de bună calitate; acolo unde acestea au apărut *la zi*, ele au putut fi utilizate de comunitățile umane pre- și protoistorice. De asemenea, în cuprinsul acelorși înșeuări se pot găsi acumulări de ape, cu potențial mai redus, dar și strate acvifere, situate, din punct de vedere geologic, la partea inferioară a cuverturilor deluviale și deluvio-coluviale ale versanților; acestea se află la adâncimi diferite, în funcție de caracteristicile

geologice ale microregiunii, dar care contribuie, uneori, la alimentarea râurilor din bazinele Jijiei și Siretului (V. Băcăuanu, N. Barbu, M. Pantazică, Al. Ungureanu, D. Chiriac, 1980, p. 278). Mai este necesar să precizăm că **Șaua Ruginoasa-Strunga** reprezintă ultimul sector, sudic, al Podișului Sucevei (*Culmea Bour – Dealul Mare*), prin care se face trecerea spre regiunea mai joasă (extremitatea nord-vestică) a Podișului Bârladului (*Ibidem*, p. 279).

În spațiul geografic luat în considerație, cu un cadru ecologic deosebit de prielnic locuirilor umane încă din Paleoliticul superior, au fost descoperite numeroase stațiuni arheologice, dintre care, cele mai importante sunt acelea eneolitice, aparținând culturii Cucuteni (V. Chirica, M. Tanasachi, 1985, p. 350-354). Privind harta arheologică a acestei zone specifice limitei dintre Podișul Sucevei și Podișul Bârladului, unde găsim numeroase platouri cu înălțimi variate, constatăm o extrem de mare bogăție de locuri cucuteniene, situate pe locurile cele mai înalte, poate și datorită unei anumite *instabilități* determinate de începuturile pătrunderii comunităților *Cucuteni C* din stepele nord-pontice (V. Chirica, M. Tanasachi, 1985, *passim*).

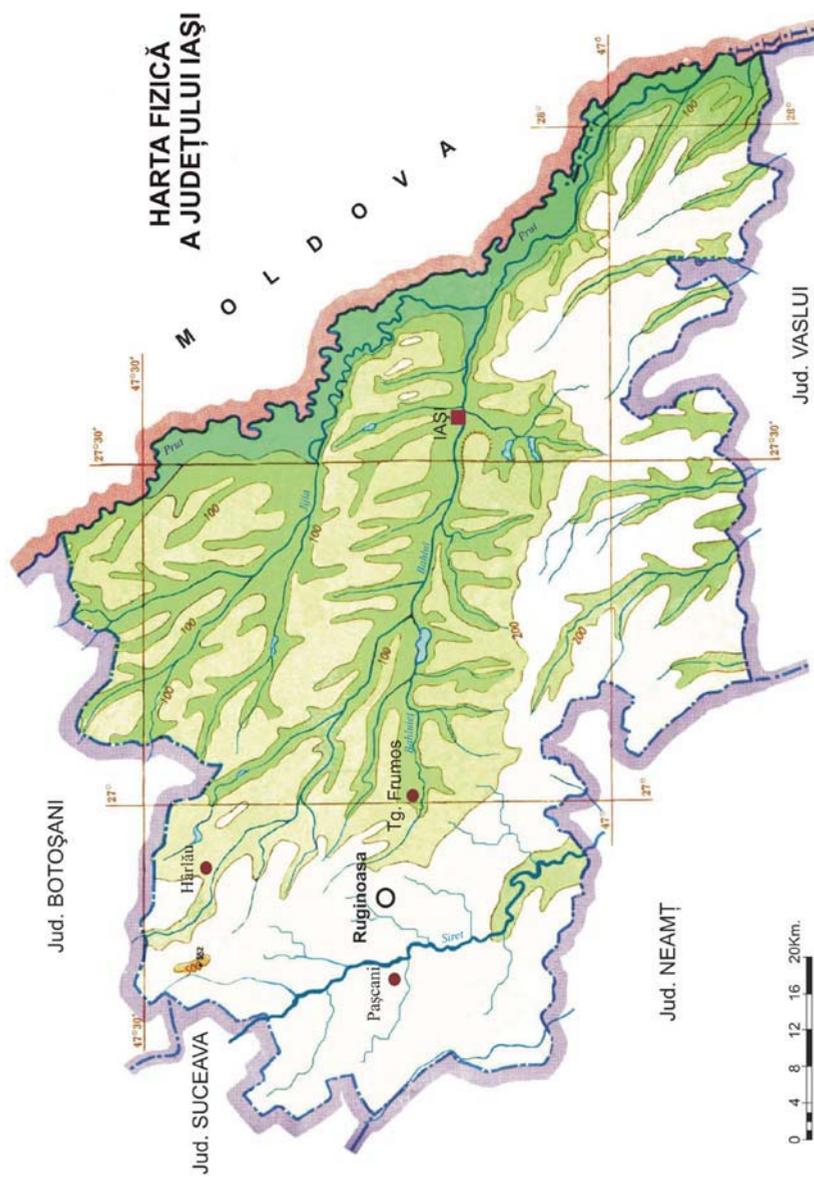


Fig. 1. Localizarea sitului arheologic de la Ruginoaasa pe harta fizică a județului Iași.

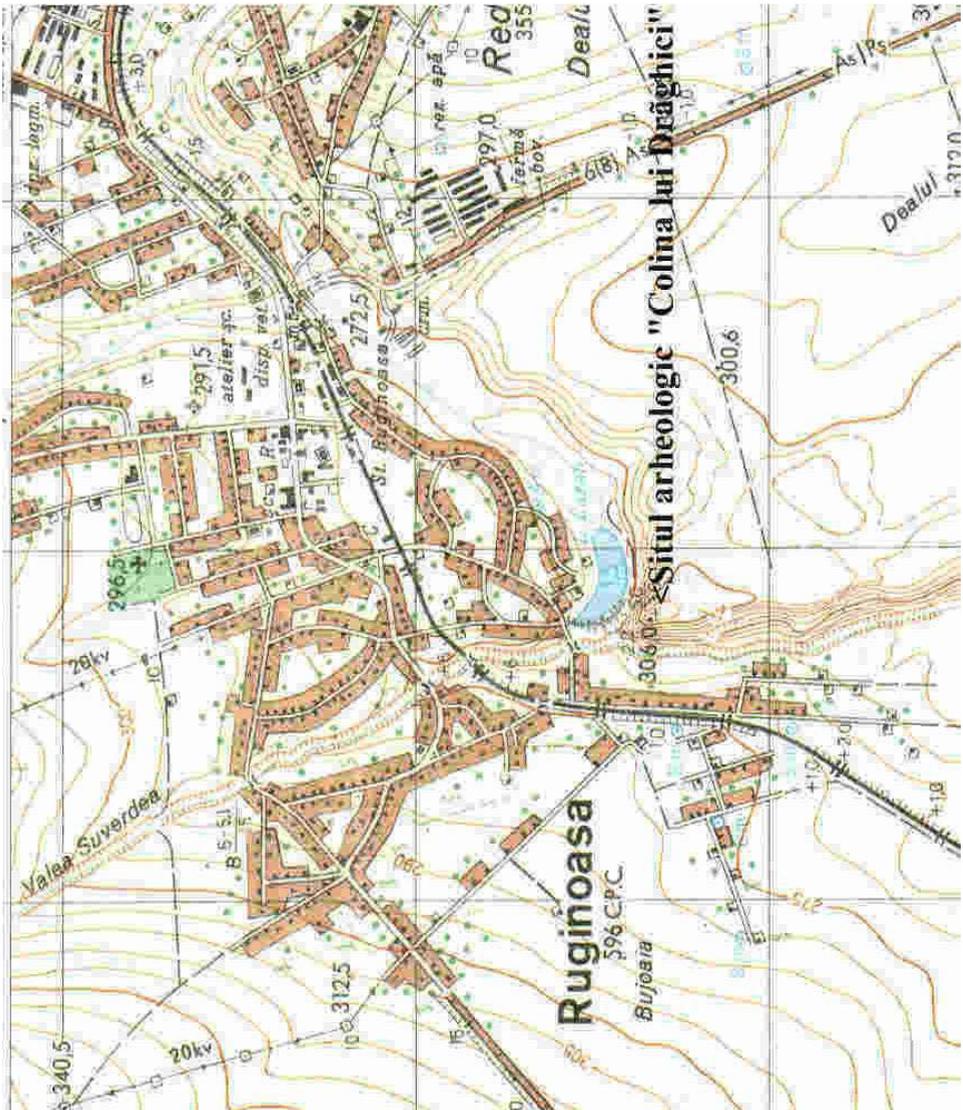


Fig. 1a

III. ISTORICUL CERCETĂRILOR

După ce descoperirile arheologice de la Cucuteni-Cetățuie au devenit celebre prin cercetările efectuate aici de către *pionierii* arheologiei epocii noi a pietrei, și după ce savantul german Hubert Schmidt a efectuat săpături sistematice și a tipărit monumentală sa lucrare, *Cucuteni în der oberen Moldau, Rumänien*, Berlin-Leipzig, 1932 (M. Petrescu-Dîmbovița, M.-C. Văleanu, 2004, p. 11-27), „primele săpături sistematice românești întreprinse în așezări cucuteniene” (Vl. Dumitrescu, 1979, p. 11) au fost efectuate de Hortensia Dumitrescu, în 1926, la **Ruginoasa – Colina lui Drăghici** (așezare aparținând fazei Cucuteni A) și de Vladimir Dumitrescu, la Drăgușeni-Suceava (faza Cucuteni B) și Bonțești-Vrancea (faza Cucuteni A), tot în 1926; în aceeași perioadă interbelică, au fost efectuate săpături sistematice la Fedeleșeni, jud. Iași (faza Cucuteni A, de către Ion Andrieșescu și Ion Nestor), Calu, jud. Neamț (fazele Cucuteni A, A-B și B, de către Radu Vulpe, reluate de către Silvia Marinescu-Bâlcu și Ștefan Cucuș), Izvoare, jud. Neamț (faza Cucuteni A, de către Radu Vulpe), Traian-Dealul Fîntînii, jud. Neamț (faza Cucuteni A-B, de către Vl. Dumitrescu, reluate apoi de către Hortensia și Vladimir Dumitrescu), Rafaila, jud. Vaslui (faza Cucuteni A, de către Constantin Cihodaru), Văleni, jud. Neamț (fazele Cucuteni A și B, de către Hortensia Dumitrescu, reluate de către Ștefan Cucuș), Podei-Tîrgu Ocna, jud. Bacău (faza Cucuteni B, de către Constantin Matasă, reluate de către Ștefan Cucuș și Dan Monah), Costești, jud. Iași (fazele Cucuteni A, A-B și B, de către Ecaterina Vulpe), Frumușica, jud. Neamț (fazele Cucuteni A, A-B și B, de către Constantin Matasă); după al Doilea Război, printre cele mai importante stațiuni cucuteniene, descoperite și cercetate prin săpături sistematice, putem menționa Hăbășești, jud. Iași (faza Cucuteni A, stațiune săpată integral, de către un colectiv condus de Vl. Dumitrescu), Trușești, jud. Botoșani (fazele Cucuteni A și B, stațiune săpată în întregime, de către un colectiv condus de M. Petrescu-Dîmbovița), Cucuteni, jud. Iași (fazele Cucuteni A, A-B și B, de către M. Petrescu-Dîmbovița), Gura Văii și Vișoara, jud. Bacău (faza A, respectiv, A și A-B, de către Anton Nițu), Ghelăiești, jud. Neamț (fazele A-B și B, de către Ștefan Cucuș), Drăgușen, jud. Botoșani (faza A, de către Vladimir Dumitrescu, apoi de Silvia Marinescu-Bâlcu), Ariușd, jud. Covasna (componentă a complexului cultural Ariușd-Cucuteni-Tripolie, de către Ion Nestor) (*Ibidem*, p. 11-12), Valea Lupului, jud. Iași (faza Cucuteni B, de către Dinu Marin), Poduri-Dealul Ghindaru, jud. Bacău (Precucuteni și

Cucuteni, de către un colectiv condus de Dan Monah), Scânteia, jud. Iași (faza Cucuteni A, de către Magda Mantu (Lazarovici), și numeroase altele, de întindere mai mică, dar aproape la fel de importante în stabilirea componentelor culturale și cronologiei Cucutenianului.

La **Ruginoasa-Colina lui Drăghici**, primele descoperiri au fost efectuate de către revizorul școlar M. Drăgușeanu, din Drăgușeni-Suceava, care a informat conducerea Muzeului de Antichități din București cu privire la descoperirea unor statuete fragmentare din lut ars. Pe baza acestor informații, Hortensia Dumitrescu a inițiat săpăturile sistematice timp de 12 zile, în vara anului 1926 (fig. 2).

În primăvara anului 2001, Primăria Ruginoasa a decis efectuarea unor lucrări pentru extragerea pietrei de construcții (calcare sarmatice), în perimetrul **Colinei lui Drăghici**, în urma cărora au fost distruse parțial sau total mai multe locuințe și alte complexe de locuire cucuteniană. Intervenția specialiștilor (Mădălin-Cornel Văleanu) de la Muzeul de Istorie a Moldovei, din cadrul Complexului Muzeal Național „Moldova” din Iași a avut ca rezultat sistarea excavărilor de calcar, salvarea materialului arheologic rezultat și efectuarea primelor estimări stratigrafice. Valoarea științifică a primelor descoperiri din această importantă stațiune arheologică a determinat vizitarea sitului, în primăvara aceluiași an, de către R. Alaiba (Institutul de Tracologie, Filiala Iași), M. Mantu (Institutul de Arheologie Iași), N. Ursulescu (Facultatea de Istorie a Universității „Al. I. Cuza” Iași). Începând din același an, un colectiv condus de Cornelia-Magda Mantu (Lazarovici) (Institutul de Arheologie din Iași) a efectuat cercetări sistematice, ale căror rezultate preliminare au fost publicate în literatura de specialitate (C.-M. Mantu Lazarovici, Gh. Lazarovici, C. Hriban, C. Ungureanu, M.-C. Văleanu, 2002, p. 272-274; C.-M. Lazarovici, Gh.-C. Lazarovici, S. Țurcanu, 2003, p. 263-264; C.-M. Lazarovici, Gh.-C. Lazarovici, S. Țurcanu, A. Sote, 2005, p. 316-318; C.-M. Lazarovici, Gh. Lazarovici, L. Scarlat, M. Știrbu, S. Țurcanu, S. Angeleski, 2006, p. 304-308; C.-M. Lazarovici, Gh. Lazarovici, 2003, p. 41-74; C.-M. Lazarovici, Gh.-C. Lazarovici, 2004, p. 9-42). Mai adăugăm faptul că M.-C. Văleanu a prezentat, în 2003, la Simpozionul internațional *Elemente de spiritualitate în spațiul carpato-nistrean•Preistorie*, o comunicare, cu imagini color, reprezentând elementele semnificative ale descoperirilor arheologice proprii, de la Ruginoasa-Colina lui Drăghici, din anul 2001 (V. Chirica, M.-C. Văleanu, 2004). Aceste materiale au constituit fondul demersului nostru.

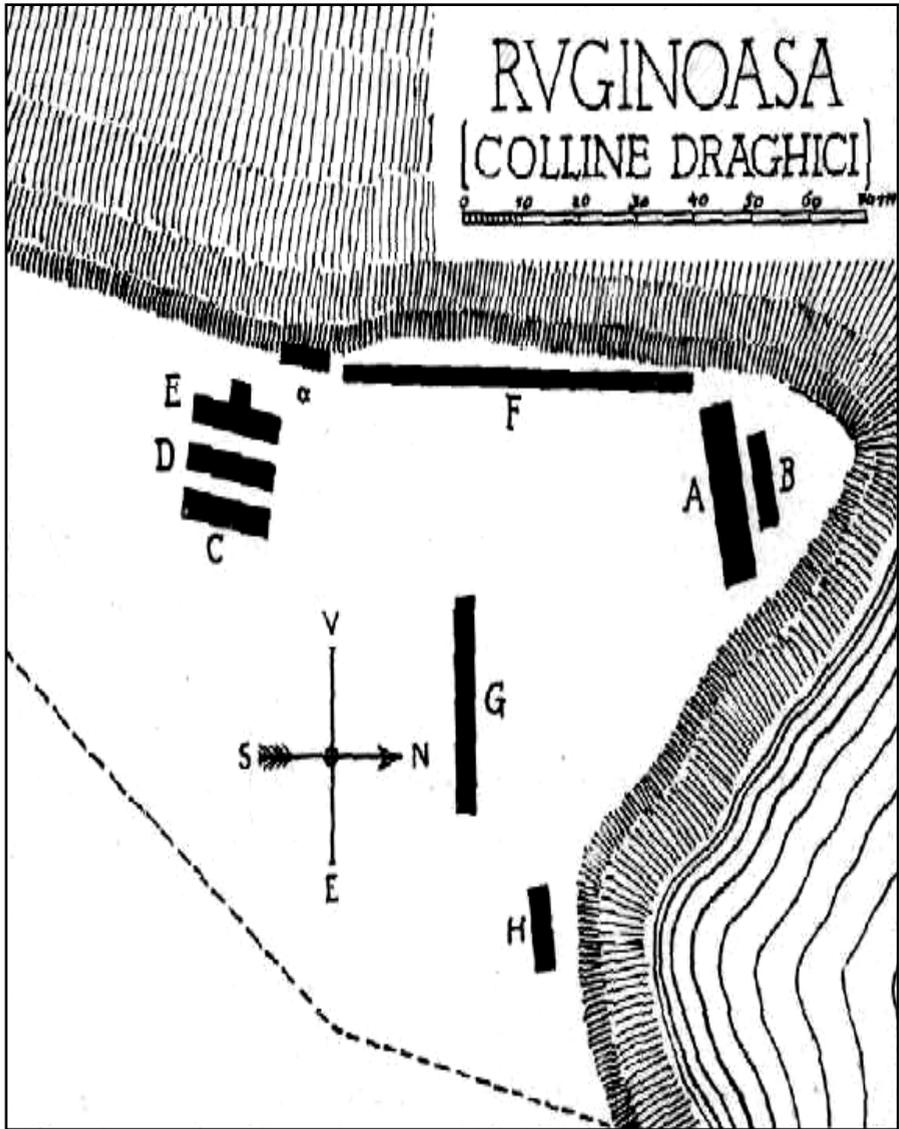


Fig. 2

IV. DESCOPERIRILE ARHEOLOGICE DE LA RUGINOASA-COLINA LUI DRĂGHICI

Chiar dacă în unele lucrări privind spiritualitatea comunităților umane preistorice (cu atenție specială spre epoca paleolitică) se argumentează ideea că însăși cioplirea uneltelor se putea constitui într-o activitate cu valențe peste normalul înțelegerii membrilor comunității respective, considerându-se că cioplitorii uneltelor de piatră aveau capacități care îi ridicau deasupra semenilor lor, noi vom lua în considerația **numai** producția ceramicii și a plasticii descoperite în săpăturile efectuate de H. Dumitrescu și în intervențiile de salvare din anul 2001.

Din suprafața de peste 4000 mp, cât s-a estimat că ar cuprinde întreaga așezare cucuteniană, H. Dumitrescu a cercetat, prin săpăturile sale din 1926, aproximativ 440 mp, adică 10 % din perimetrul considerat locuibil pe **Colina lui Drăghici**, prin secțiunile A – H, de dimensiuni și orientări spațiale diferite (H. Dumitrescu, 1933, p. 57-61 și fig. 1). Deși nivelul de locuire pare să înceapă de la suprafața actuală a solului (datorită lucrărilor agricole), dar cu mai multă certitudine, acesta se află între 0,40 și 0,80 m adâncime, au fost efectuate mici sondaje de control stratigrafic până la 1,65-1,70 m. Ceramica descoperită în această primă campanie de cercetări sistematice aparține celor două categorii principale: pictată și de uz comun, deci fără pictură, cu vase de mari dimensiuni, având pereții groși, din pastă grosieră, cu impurități, insuficient arsă. Precizăm încă faptul că și vasele din această categorie se pot include în ceea ce numim *aspectele spirituale* ale olăriei cucuteniene, prin faptul că, fiind o civilizație eminentă agricolă, depozitarea produselor cerealiere devenea o activitate nu numai economică, ci și cu caracter cultural, prin manifestările și practicile sacrale specifice, la vremea însămânțării și a recoltării. Ceramica fină, pictată, care ne interesează în mod special, a fost modelată cu foarte mare atenție, din pastă de foarte bună calitate, arsă la roșu, vasele având o oarecare rezonanță sonoră, specifică creației cucuteniene în domeniu. Au fost descoperite forme de vase specifice olăriei din faza A a culturii Cucuteni: vase-suport, pahare de diferite dimensiuni, vase-binoclu, cupe cu picior, vase piriforme, străchini, vase cu torți simple sau zoomorfe, unele foarte stilizate, vase miniatură, linguri sau polonice în stare fragmentară, unele cu decor ce poate trimite la elemente antropomorfe foarte stilizate, etc. Evident, există și vase „cu forme neprecizate”, fie din construcție (modelare), fie din accentuata fragmentare a materialului ceramic recoltat în anul 2001. Chiar dacă au fost descoperite și vase nepictate, cele mai numeroase forme aparțin ceramicii pictate, de calitate superioară (fig. 3-8). Nu lipsesc nici

așa-zisele *conuri*, în cadrul cărora noi am identificat și forme antropomorfizate feminine care constituie, așadar o nouă formă de creație a artiștilor cucuteni de la Ruginoasa.

Formele identificate de H. Dumitrescu sunt cele cunoscute în întreaga arie Cucuteni-Tripolie, cu precizarea că au fost descoperite nu foarte multe fragmente din care să se poată reconstitui (întregi) vase complete, care să semnifice întreaga gamă a formelor ceramicii cucuteniene.

Au fost identificate vase de mari dimensiuni, barbotinate, cu profile diferite (curbate mai accentuat sau aproape drepte), cu sau fără torți perforate (sau numai cu elemente de susținere), cupe cu picior, oale și chiupuri cu profilul rotunjit, cu apucători perforate, cu fundul drept, gura largă, având marginea ușor evazată spre exterior (formele *a* și *b*, unele cu mai multe variante, din sistematizarea realizată de H. Dumitrescu (1933, p. 67); vase cu gâtul înalt, marginea dreaptă, cu fundul evazat (ca un picior de susținere), cu corpul bombat, cu una sau două apucători perforate, dispuse pe umărul vasului care este pictat (forma *c*); forma *d* se referă la vase pictate, cu cele două părți ale formei bitronconice diminuate față de precedentele (vase scunde), cu gura largă, cu sau fără apucători de prindere; castroane tronconice, cu fundul relativ îngust și pereți oblici, cu gura foarte largă, pictate la interior și exterior, uneori cu apucătoarea sub formă de bovideu stilizat, terminată sub forma a două coarne mici, despărțite de o șa (forma *e*) (*Ibidem*, p. 68 și fig. 16/5); boluri pictate, de dimensiuni mai mici, cu corpul semi-sferic, uneori cu o proeminență perforată, plasată la partea inferioară a vasului (forma *f*), cu o variantă (forma *g*), tot de dimensiuni mici, cu un rebord larg și bine accentuat (*Ibidem*, p. 68 și fig. 14/1, 5; 16/8). Din prezentarea autoarei primelor săpături sistematice rezultă că nu lipsesc vasele suport (pe care le consideră ca având un anume rol în practicile religioase), cu perforații largi pe mijlocul piciorului sau la partea sa inferioară, pictate sau nu, cu marginea inferioară evazată, cu cupa (partea superioară) larg deschisă, goale la interior; cozi de linguri sau de polonice, cu decor geometric (*Ibidem*, pl. V/2), reprezentând *rombul*, dar și *triunghiul* deschis, ca elemente ale sacralului feminin (spațiul sacral abdominal și genital); capace cu mâner bine evidențiat, pictate, uneori cu orificii de prindere sau suspendare; o destul de mare cantitate de torți (apucători) de diferite tipuri, unele perforate orizontal (torți propriu-zise, orizontale sau verticale), trase din marginea vaselor, poate chiar sugerând stilizarea bovideului (*Ibidem*, fig. 19/2-3, 5), amplasate pe umărul acestora, dar și proeminențe mai mult sau mai puțin conice, perforate, sau simple prelungiri ale vasului, care pot imagina redarea coarnelor de bovidee (*Ibidem*, fig. 10-11). În fapt, din punctul de vedere al modelării vaselor, nimic din descoperirile de la Ruginoasa nu iese din categoriile detaliate ale ceramicii

cucuteniene, cu precizarea că, dat fiind faptul că suprafața săpată a fost mai restrânsă ca la alte stațiuni de acest tip (Trușești, Hăbășești, Cucuteni) (Vi. Dumitrescu și colab., 1954; M. Petrescu-Dîmbovița și colab., 1999; M. Petrescu-Dîmbovița, M.-C Văleanu, 2004), pe **Colina lui Drăghici** avem un număr mai mic de forme și variante ceramice. Ceea ce individualizează această locuire o reprezintă prezența vaselor cu reprezentări animaliere (bovidee) și antropomorfe masculine sub formă de protome, sau chiar modelări în relief, descoperite în 1926 și 2001, care nu au deloc un rol practic, ci efectiv plastic (artistic) și religios (*Ibidem*, fig. 16/2-3; 25/1-2; V. Chirica, M. Văleanu, 2004, p. 19-20) (fig. 3-8).

În ceea ce privește întregul material ceramic, inclusiv decorul vaselor, plastica antropomorfă și zoomorfă, credem că, pentru aceste prime descoperiri, prezentarea opiniilor descoperitorului (H. Dumitrescu, 1933, p. 66-85), cu trimiterea la ilustrația proprie, dar reactualizată pe principiile ilustrației actuale, cu figuri pe pagini întregi și cu respectarea trimiterilor la bibliografia utilizată, constituie *restituirea* necesară și obligatorie:

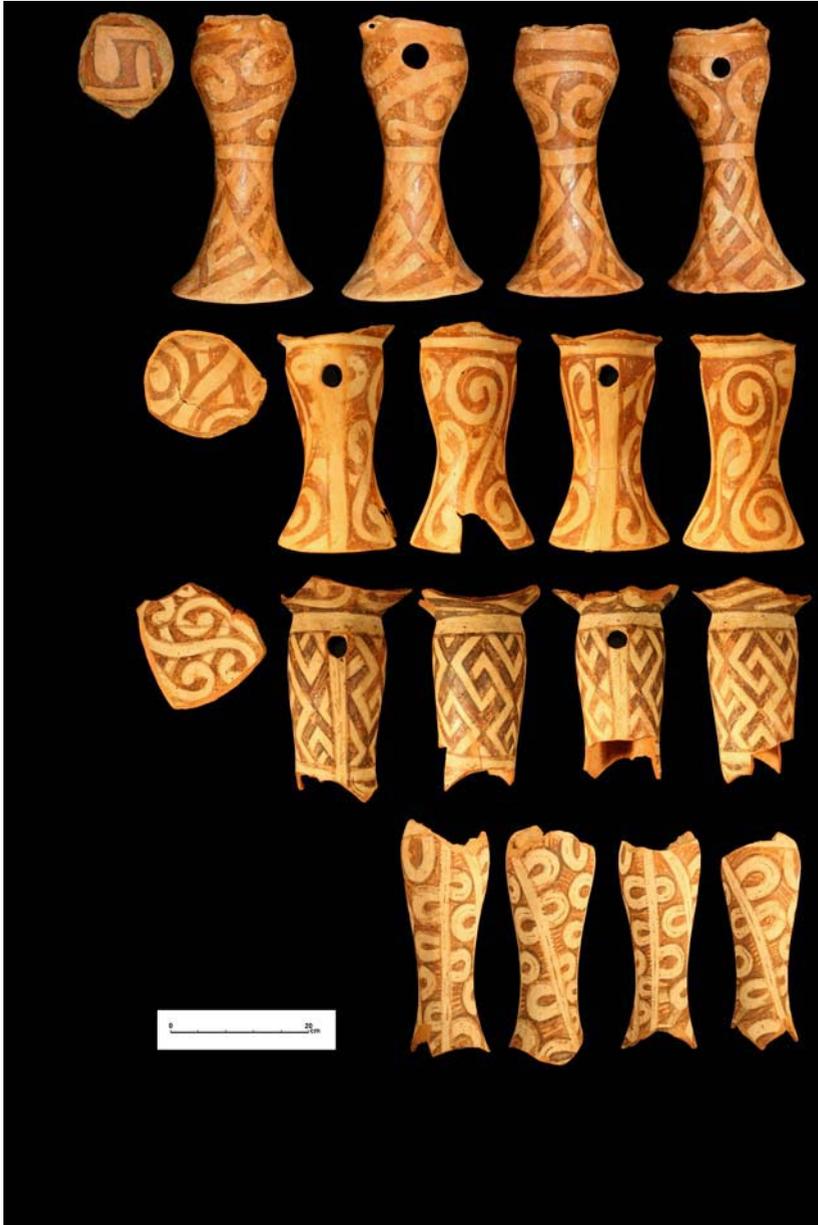


Fig. 3



Fig. 4

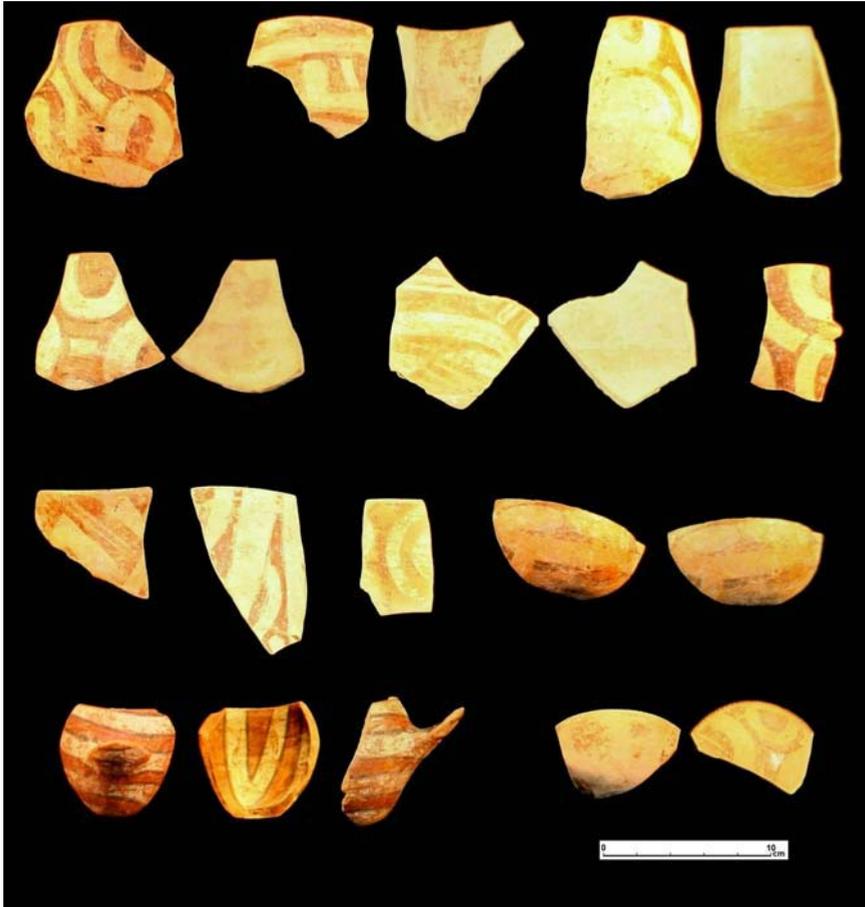


Fig. 5

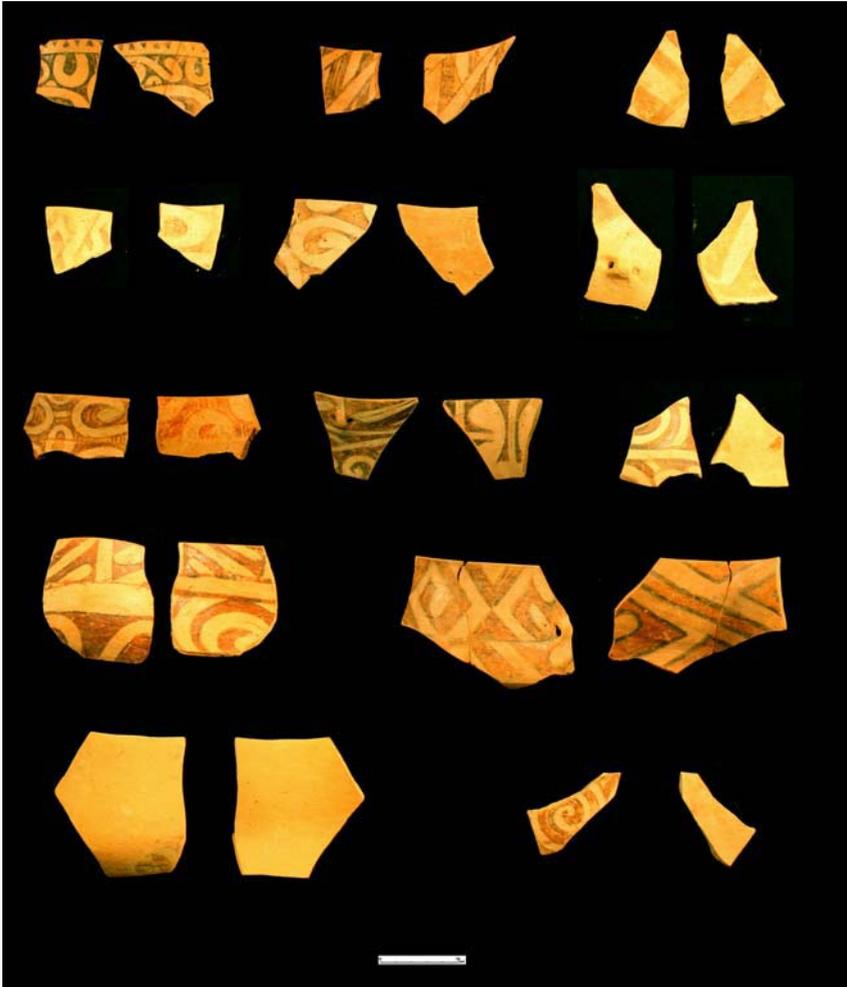


Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

LA CÉRAMIQUE

LA TECHNIQUE. — En ce qui concerne la céramique, on relève, ici comme ailleurs, un fait caractéristique pour la plupart des stations à céramique peinte: la présence, dans toute cette couche de civilisation, à côté des tessons peints, d'un grand nombre de tessons sans peinture. Les tessons peints sont très soigneusement travaillés: l'argile en est bien épurée et cuite au rouge — ce qui fait que la pâte en soit compacte et le vase ait, parfois, une certaine résonance. Les tessons sans peinture (les fragments des vases de grande taille, aux parois très épaisses, aussi bien que les fragments de petits vases) sont fabriqués en une pâte grossière, faite d'une argile impure, à gros grains, - - et très mal ou insuffisamment cuits. Notons en outre, à côté de cette dernière catégorie, quelques autres tessons qui, bien qu'ils ne soient pas cuits, présentent une pâte soignée et des ornements incisés. Aucune des deux variétés de céramique n'a été fabriquée au tour.

LES FORMES. — Comme le nombre des vases intacts est extrêmement réduit, les formes en doivent être déduites et reconstituées, autant que possible, d'après certains profils de vases cassés, bien que ceux-là non plus ne soient pas très nombreux. A côté des formes de grandes jarres, aux parois recourbées vers l'extérieur et au rebord plutôt vertical ou un peu penché vers l'intérieur (c'est-à-dire tel qu'on peut se le figurer d'après le profil de la jarre brisée, fig. 9, no. 2), quelques vases aux mêmes dimensions présentent un profil qui est l'opposé du premier, c'est-à-dire rétréci d'abord vers l'intérieur du vase et évasé ensuite vers l'intérieur du vase et évasé ensuite vers le rebord (fig. 10, no. 1); cependant, nous sommes ici, peut-être, en présence d'un fragment de vase du type « coupe à pied » — naturellement, en renversant le dessin — bien que la hauteur de 0,38 m du fragment fasse penser à un vase mesurant en tout au moins 0,50—0,60 m.

Une forme assez commune c'est la forme représentée par un vase dont la partie supérieure est cassée (fig. 11, no. 4), appartenant à la catégorie des vases sans peinture, que nous désignerons comme la forme *a*¹. Les deux diamètres, de la base et du rebord, sont également réduits; le plus grand diamètre est au milieu, sur la panse du vase — où sont placées aussi les deux petites anses percées; ce type est, lui-aussi, un dérivé du type

¹ Une forme pareille est reproduite dans *Dolgozatok -Travaux*, 1911, p. 203, fig. 33; un vase sans peinture, intact, trouvé à Ariuşd, *ibidem*, p. 217, fig. 51. — Wace and Thompson, *Prehistoric Thessaly*, p. 112, fig. 61, h (Tsangli).

originaires, pi-riformes, si communs dans le cercle de céramique carpatho-balkanique². Ou bien encore la forme *b* (fig. 11, no. 2), à panse sphérique, au rebord très large, dont les parois, légèrement recourbées vers l'intérieur et inclinées sur la panse du vase, se rattachent au corps du vase un peu au-dessus de la ligne marquant la plus grande ampleur du vase, et sur laquelle se place aussi l'oreillette percée, représentant l'anse. L'exemplaire no. 12, fig. 12 (0,085 m hauteur), dont le rebord est un peu plus bas et les parois sont presque verticales, n'est lui non plus qu'une variante de la forme *b*. — On pourrait considérer aussi comme dérivées de cette même forme *b* d'autres formes de vases peints, au goulot très évasé et à dimensions très variées — qui se rapprochent de la forme de deux cônes tronqués réunis³.

Les rapports des dimensions varient à l'infini pour ce type de vase. Il y a, par exemple, la forme *c*, représentée par un élégant vase peint (fig. 22, no. 1), qui correspond aux formes *D* d'Ariușd⁴, et à certains exemplaires de Cucuteni⁵, de la couche *A*; ce vase a le goulot haut et très ouvert, perpendiculaire au corps élégamment arrondi du vase — qui se termine à la partie inférieure par un petit pied. Les oreillettes percées (une seule, pour le vase en question) se retrouvent aussi sur cette forme, disposées, comme d'ordinaire, sur la partie proéminente du vase.

Pour la forme nouvelle — *d* — la hauteur des deux cônes tronqués diminue, le diamètre de la base reste le même et celui de l'orifice s'agrandit, de sorte que, l'ouverture paraît être pratiquée directement dans le corps du vase, bien qu'on observe un petit rebord qui l'en-toure; tout le vase en est aplati. Même forme et même position de l'anse qu'auparavant. Quelques vases peints devaient, comme le prouvent nombre de tessons, se rattacher à cette forme, *d* (fig. 24, no. 2; 26 no. 3).

On remarque également une forme assez commune dans le Sud-Est de l'Europe, un petit bassin ou écuelle — forme *e* — analogue aux formes *A* d'Ariușd⁶, au fond étroit et aux parois obliques, qui donnent au vase beaucoup d'ampleur; quelquefois la ligne nue des parois est brisée et un peu ondulée, pour esquisser un goulot très bas (fig. 12, no. 7); les surfaces en sont, d'une façon générale, recouvertes de peinture (v. fig. 26, no. 1 et fig. 15, no. 5; v, aussi fig. 14, no. 2).

² Pour l'étude des formes propres à ces régions, voir I. Andrieșescu, *Contribuție la Dacia înainte de Romani, Iasi 1912, p. 51, etc.*

³ Cf. *Mitt. d. Präh. Comm.*, p. 384, fig. 102 et 104 (Bod).

⁴ Dacia, I, 1924, p. 13, pl. V, fig. 6.

⁵ Schuchhardt, *Alteuropa*, 1926, pl. XXIX, fig. 3.

⁶ Dacia, I, 1924, p. 6 pl. I; Dolgozatok-Travaux, 34-35 (Olteni et Anușd); *Trudy*, XI, pl. XXV; *Dada*, 1, 1924, p. 15, pl. VI.

Un autre type de vase, très fréquent dans le cercle de la céramique peinte⁷, est le type, de petites dimensions, au corps demi-sphérique et au goulot droit, rétréci parfois vers l'ouverture. Cette forme, souvent munie d'une proéminence percée, placée à la partie inférieure du vase, est représentée par quelques exemplaires, peints ou non peints (fig. 22, no. 2 et fig. 13, no. 1; v. aussi fig. 13, no. 5). Une variante de ce type est la forme g, différant de la précédente par l'existence d'un rebord étroit, mais accentué (fig. 15, no. 8); le vase intact devait avoir une forme très ressemblante à celle de quelques petits vases de Cucuteni⁸.

Les petits vases du type «coupe à pied» semblent être également très communs⁹. Quoique la pâte dont ils sont fabriqués soit quelquefois assez mince, elle n'est jamais bien cuite, ni décorée de peintures. Un tesson d'un petit vase, de ce genre (fig. 12, no. 6), dont les parois présentent une oreillette percée, a le fond étroit, posé sur un pied court; de plus, il est orné à la partie inférieure de deux rainures horizontales, entre lesquelles la surface du vase est un peu bombée. Le petit vase no. 1, fig. 12, présente aussi un pied¹⁰, de même que le vase (reproduit au no. 3 de la même figure), en forme d'écuëlle à rebord étroit et à oreillette percée¹¹. Le vase no. 2, fig. 12, est lui-aussi en forme de gobelet, orné à la partie inférieure de la coupe, de cannelures verticales.

Il est très probable qu'il y ait eu aussi des vases à pied — de grandes dimensions, sans doute du même genre que le vase peint, en forme de deux cônes tronqués réunis (fig. 22, no. 1), comme le prouvent quelques grands pieds fragmentaires, fabriqués en une pâte assez épaisse; le premier de ces fragments, peint, ne peut pas représenter — à cause du diamètre trop réduit — la coupe d'un vase-support, mais plutôt un de ces pieds, très bas, d'un vase aux parois épaisses.

Les vases du type « coupe à pied », qui servaient de vases-supports ou qui doivent avoir eu un rôle quelconque dans certaines pratiques religieuses¹², sont assez bien représentés. Parmi ceux qui sont reproduits dans la fig. 17 (où les nos. 1 et 5 sont renversés, comme l'indique d'ailleurs le trou rond qui, de

⁷ *Dacia*, I, 1924, p. 7, pl. II, fig. 3; *Mitt. d. Präh. Comm., etc.* I, Bd, 1903, p. 373, fig. 45; p. 384, fig. 102 et 104. Cucuteni, Schuchhardt, op. cit., pl. XXIX, fig. 1.

⁸ *Zeitschr. f. Kthnol.*, 1911, p. 582, fig. 2, dernier vase à droite.

⁹ *Dolgozatok - Travaux*, 1911, pp. 204—205, fig. 34-35 (Olteni et Ariuşd); *Trudy*, XI, pl. XXV; *Dacia*, I, 1924, p. 15, pl. VI.

¹⁰ Wace and Thompson, op. cit., p. 47, fig. 23, a (Tsangli); p. 187, fig. a et b; Tsountas, op. cit., p. 162, fig. 72.

¹¹ *Arch. Értesítő*, 1912, p. 63, fig. 8. Il pourrait être tout aussi bien pris pour un couvercle; cf. Şipeniţ, *Jahr. d. k. k. Kommission*, 1904, pp. 23-24, fig. 20.

¹² Voir I. Andrieşescu, op. cit., p. 62.

même que pour le no. 3, doit se trouver toujours au-dessous de la coupe), aucun d'eux ne présente d'ornements peints, toute la surface étant recouverte d'une épaisse croûte calcaire.

Le vase no. 1, fig. 17 (ou bien fig. 12, no.11), dont la hauteur est à présent de 0,196 m, exécuté en une pâte assez épaisse, est creux à l'intérieur; la coupe, largement ouverte, à parois obliques, est assez mal développée, par rapport à la hauteur que devait avoir le vase tout entier. Le no. 3, fig. 17, représente une forme nouvelle de coupe à pied, cette fois-ci cependant en position normale. La hauteur, à l'état actuel (c'est-à-dire la hauteur du fragment conservé) mesure 0,27 m. La forme du vase, telle qu'on peut la déduire du profil actuel (fig. 12, no. 10), évasée à la partie inférieure — pour donner au vase une base aussi large que possible — et étranglée au centre, au point de soudure de la coupe, ressemble étonnamment à la forme typique rencontrée à Ariuşd, à Olteni¹³, et, pour certains exemplaires, fragmentés aussi, à Cucuteni¹⁴. La coupe de ces vases devait être demi-sphérique, à proéminence percée; au fond de la coupe il y a, comme d'habitude, le trou circulaire. D'une façon générale ce type de vase «coupe à pied» est pareil à la moitié d'un vase-binocle, de Petreni¹⁵; le fait n'a rien d'étonnant, d'ailleurs, et M. Andrieşescu voit en ce type une variété de ces vases doubles¹⁶.

Le no. 5, fig. 17, représente aussi un exemplaire brisé, mais à dimensions plus réduites. De même que le no. 1, il n'a pas pu être photographié en position normale¹⁷. Quoique la coupe ressemble plutôt à la coupe de l'exemplaire reproduit au no. 1, la partie inférieure - c'est-à-dire le pied même — devait se rapprocher, quant au profil, du vase no. 3; la forme du vase, dans l'ensemble, était, selon toutes les probabilités, très ressemblante à celle des vases F d'Ariuşd¹⁸.

Le no. 2, fig. 17, représente la partie inférieure d'un vase du même type, dont la hauteur est de 18 cm.

Quant aux nos. 1, 3 et 4, fig. 27, ils représentent plusieurs tessons - a ornements peints, en chevrons - qui, à en juger d'après leur formes, proviennent sans doute de parties inférieures de certains vases similaires¹⁹.

¹³ Arch. Țerşitô, 1912, planche en couleurs, pp. 56-57, fig. 3; Dacia, I, p. 17, pl. VIII. Forme G, fig. 1-2 a.

¹⁴ Au Musée des Antiquités de Bucarest.

¹⁵ *Trudy*, XIII, 1, pl. VI, fig. 5.

¹⁶ *Contribuție*, p. 61.

¹⁷ Mitt.d.Präh. Comm., etc., I, Bd., 1903, p. 384, fig. 107 et aussi fig. 108. Le trou se trouve au même endroit; le VHse est donc renversé.

¹⁸ *Dacia*, I, p. 16, pl. VII, fig. 5-7.

¹⁹ *Ibidem*.

On a déjà remarqué que presque tous les vases brisés dont il a été question jusqu'ici ne présentent aucun ornement peint. On a découvert néanmoins la partie supérieure, c'est-à-dire la coupe — élégamment décorée de dessins en spirale, peints en rouge sur un fond beige-rosé, à l'intérieur, et ornée de triangles aux côtés recourbés et de demi-cercles, à l'extérieur (fig. 23) — d'un vase pareil qui, intact, doit avoir eu la forme du vase no. 1, fig. 17.

Signalons, là aussi, à la soudure de la coupe au pied, la petite proéminence percée, retrouvée sur l'exemplaire no. 10, fig. 12.

Une forme assez inaccoutumée doit avoir été celle du vase brisé, représenté au no. 5, fig. 10. Carré, plat, largement ouvert, comme un bassin dont le fond se rétrécissait petit à petit, ce vase présente un rebord fortement retroussé, muni, d'un côté, d'un trou circulaire; ce trou, par lequel on peut très aisément passer le pouce, doit sans doute avoir servi d'anse.

Les petits vases sans peinture, exécutés souvent en une pâte assez médiocre, et généralement connus sous le nom de « vases de culte », présentent la forme commune aux vases de ce genre : ce sont de petits gobelets²⁰, (fig. 12, no. 4) ou bien des vases ovales²¹, dont l'embouchure garde aussi un contour ovale, et les deux moitiés semblent inégales, à cause de la forme très pointue d'une des deux oreillettes, placées des deux côtés du vase. D'autres, encore, prennent la forme de petites écuelles. Il y en a d'autres, très petits, qui présentent les mêmes formes, mais qui sont munis, à la partie inférieure, d'un petit pied (du même genre que l'exemplaire no. 7, fig. 10) et qui doivent avoir même servi de supports de certains vases au fond arrondi et à dimensions assez réduites. On a déjà rencontré de petits exemplaires, tout pareils à ceux-ci, à Bod (Priesterhugel)²², à Ariuşd²³, et jus-qu'en Thessalie²⁴. Un vase semblable a été découvert à Căscioarele²⁵, station située dans la plaine de la Valachie. Un peu plus rares sont les vases et les fragments de parois de vases percés de trous, dont l'emploi n'est pas certain, attendu qu'ils pouvaient servir soit de passoires, soit d'abat-jours²⁶. Un petit vase de ce genre, dont la partie supérieure est cassée et qui affecte la forme assez commune de petite coupe, c'est le no. 8, fig. 12.

²⁰ *Mitt. d. Präh. Comm., etc.* I, 1903, p. 373, fig. 44.

²¹ Un petit vase semblable a été découvert à Sultana; v. I. Andrieşescu, *Dacia*, I, p. 85, pl. XXI no. 7, ou pl. XXII, no. 1.

²² *Dacia*, I, p. 373, fig. 50, 51, 53.

²³ *Arch. Értesítő*, 1912, p. 63, fig. 13; *Dolgozatok* 1911, p. 210, fig. 13; *Mitt. d. Präh. Comm.*, 1903, p. 390, fig. 125.

²⁴ Tsountas, *op. cit.*, p. 165.

²⁵ *Dacia* II, 1925, p. 159, fig. 18, no. 4.

²⁶ I. Andrieşescu, *op. cit.*, p. 64, note 122.

Le no. 5, fig. 12, en forme de demi-sphère, est assez ressemblant, quant aux traits généraux, au vase no. 3, fig. 12: cependant, comme la partie qui représenterait le pied est percée d'un trou circulaire, il est probable que cet exemplaire ait été plutôt un couvercle²⁷, le soi-disant pied constituant en réalité la poignée du couvercle.

Des objets en argile qu'on pourrait appeler des cuillers (à cause de leur ressemblance frappante aux cuillers modernes, et qui sont caractéristiques pour les stations à céramique peinte), ont été trouvés dans cette station aussi; pourtant, il n'y en a pas un seul exemplaire d'intact: parmi les nombreux fragments, une quarantaine environ ne représentent que des manches, la plupart cassés. Ils sont presque tous décorés²⁸ d'un ornement peint, en méandres ou en spirales (fig. 13, nos. 8—11 et fig. 26, nos. 2 et 4).

Ces manches de cuillers en argile sont, pour la plupart, plats, plus rarement arrondis ou pointus au bout; parfois leur bords sont striés de petites rayures. Le plus souvent ils présentent aussi un petit trou, pratiqué soit aussitôt au-dessus du creux, soit au point où le manche s'amincit; il y en a même qui ont deux trous, l'un à côté de l'autre²⁹. Le creux de la cuiller était, sans doute, ovale et peu profond, à l'avenant des cuillers de nos jours³⁰; parfois, cependant, le creux en était circulaire et profond³¹ (fig. 11, no. 1), comme celui des cuillers à soupe. Le manche de ce dernier exemplaire doit avoir été incliné.

C'est ce type de manche très large³², auquel se rattachent la plupart des manches trouvés à Iluginoasa, qui induisit J. Teutsch à penser que ces exemplaires doivent avoir appartenu à des vases d'un genre tout à fait spécial, *Schafschalen* ou *Melkgefasse*, dont l'aspect était sans doute rapproché de celui du vase mentionné ci-dessus (fig. 11. no. 1).

Les anses. — La plupart des anses sont simples: des oreillettes, d'où sont sortis en suite les autres types. D'abord informes—pour les vases primitifs et de petite taille — arrondies ensuite ou triangulaires et percées, surtout de haut en bas, d'un trou circulaire, ces anses apparaissent sur la plupart des formes de vases caractéristiques pour les stations à céramique peinte. Les autres variétés appartiennent. Surtout aux formes de vases sans peinture. Les anses

²⁷ Couvercle pareil, quant à la forme, est celui d'Ariuş, Dacia, 1, p. 19, pl. X, fig. 12.

²⁸ *Mitt. d. Präh. Comm.*, I Bd., 1903, p. 372; p. 382 (Bod).

²⁹ *Ibidem*, p. 372, fig. 29 (Bod).

³⁰ *Dolgozatok - Travaux*, 1911, p. 219, fig. 54; p. 220, fig. 55; Tsountas, *op. cit.*, p. 196, fig. 101.

³¹ *Dolgozatok-Travaux*, 1911, p. 221, fig. 56 et 57; *Mitt. d. Präh. Comm.*, I Bd., 1903, p. 371, fig. 20-24.

³² *Mitt. d. Präh. Comm.*, I Bd., 1903, p. 372, fig. 40.

trapézoïdales, percées chacune de deux trous (fig. 9, no, 7), sont, elles aussi, assez fréquentes. A côté des anses ordinaires, tabulaires ou demi-circulaires, placées sur le vase en position horizontale ou verticale (fig. 18, nos. 2, 4 et 6; cette dernière est une anse tordue), et les dérivés déjà évolués — comme par exemple l'anse verticale, plate, — ayant la forme anguleuse d'un pentagone (fig. 18, no. 1) et l'anse horizontale qui présente au milieu une crête pointue (fig. 9, nos. 6 et 7), et qui pourrait être aussi un développement de l'anse-proéminence triangulaire, percée de haut en bas (fig. 18, no. 8), - il y a un grand nombre d'anses plates, triangulaires, percées d'un petit trou à la base (fig. 18, no. 7). Il y a aussi, bien que leur nombre soit plus réduit, des anses en forme de cornes (fig. 16, no. 5), qu'on peut considérer comme dérivées d'une anse trapézoïdale plus petite, dont les bouts pointus sont très accentués.

Le petit trou, à la base, ne manque pas non plus³³. Les anses en forme de cornes³⁴, dont les dimensions varient — les anses plates (fig. 18, no. 9), aussi bien que les anses arrondies ou pointues (fig. 18, nos. 10 et 11), percées elles aussi d'un petit trou à la base—sont également caractéristiques et communes, pour les vases peints (fig. 15, no, 4), aussi bien que pour ceux sans peinture.

Une petite assiette ronde, placée obliquement sur le rebord d'un fragment de vase gardant encore des traces de peinture, doit avoir servi non seulement d'ornement, mais bien aussi de poignée, puisqu'elle constituait un point d'appui de celui qui maniait le vase; ce n'est là d'ailleurs qu'une simple hypothèse.

La présence des anses représentant des têtes d'animaux, telles que le no. 9, fig. 12, n'a rien d'étonnant, ces anses étant un des traits caractéristiques, non seulement pour le cercle de la céramique peinte orientale (on les a retrouvées à Cucuteni, aussi bien que dans les fouilles de Tripolje et de Şipeniţ), mais aussi dans le cercle, plus étendu, de la céramique du Sud-Est, à Butmir, Turdaş et Sultana³⁵. Les petits exemplaires brisés (fig. 35, nos. 3, 4, 5 et 6) présentent quelques analogies avec certains exemplaires de Tripolje³⁶; quant à l'anse no. 6, fig. 36, elle est assez rapprochée par sa forme (bien que le mufler, renversé dans la gravure, n'en

³³ Des anses ressemblant, jusqu'à un certain point, aux formes déjà mentionnées, ont été découvertes à Bod aussi, *Mitt. d. Präh. Comm.*, I. Bd, 1903, p. II, 375, fig. 59—68, 75, 74: p. 383, fig. 50 et 51.

³⁴ *Mitt. d. Präh. Comm.*, I Bd., 1903, p. 3, fig. 70, 71; Kosyłowce, *Jahrb. f. Altertumskunde, Zent. Kom.*, I - III, 1907-8, col. 150 a, fig. 42. Voir aussi Căscioarele, *Dacia* II, p. 166, fig. 54 et 51.

³⁵ Cf. I, Andrieşescu, *Contribuţie etc.*, pp. 68 et 69; *Dacia*, I, p. 82, fig. 12 a, b; pl. AVTJ, fig. 9; p. 82, fig. 11.

³⁶ *Trudy*, XI, pl. XXIV, où l'on peut voir aussi des anses formées par deux têtes de figurines humaines.

soit pas aussi arrondi) d'un exemplaire de Şipeniţ³⁷. Le même double emploi, d'anse et d'ornement plastique à la fois, peut être attribué aux trois proéminences tronquées, placées sous le rebord d'un fragment de vase, dont deux représentaient les cornes et celle qui est au milieu, le mufle d'un animal cornu³⁸ (fig. 15, no, 1).

Un type plus rare est celui des deux fragments de vase (fig. 15, nos. 2 et 3; fig. 28, nos. 1 et 2) présentant sous le rebord vertical du vase, en haut relief, un visage humain, dont on distingue l'arcade sourcilière en saillie, d'où part le nez long, un peu arqué sur le premier fragment, parfaitement droit sur le second (fig. 28, nos. 1 et 2). Les yeux sont représentés, dans le premier cas, par deux proéminences arrondies, placées des deux côtés du nez; dans le second, par deux entailles obliques. La bouche n'y est pas indiquée. Il faut noter que, vers le bout du nez, pour le premier exemplaire, vers le milieu, pour le second, le nez est percé d'outré en outre, de sorte qu'il en résulte deux petits trous circulaires. Il est peu probable que ces trous aient représenté les narines mal placées; on serait plutôt enclin à penser qu'on les ait pratiqués pour permettre d'y passer un fil à suspension, la proéminence du vase ayant en ce cas le rôle d'une anse. On ne saurait affirmer que le vase ait eu réellement la forme indiquée, de profil, par les courbes du vase, c'est-à-dire s'il se rétrécissait, selon les apparences, brusquement vers le fond, tel un bassin; ou bien si, vu l'épaisseur des parois, il n'y était coupé, ce qui est moins probable. Il est également risqué d'affirmer qu'on soit en présence de fragments de vases identiques, quant à la forme, aux *Gesichtsurnen* de Troie. D'ailleurs, l'apparition de ces ébauches anthropomorphes, assez rares toutefois, a été signalée dans le cercle de la céramique peinte, où il y a de petites anses à formes humaines³⁹, aussi bien que dans le cercle de la céramique du

³⁷ *Jahrbuch für Altertumskund, Zent. Kom.*, I—II, 1907-1908. Koszyłowce. Galicic; Beiblatt, col. 149 *b*, fig. 39 *a* et *b*. Des anses représentant une tête d'animal assez sommairement dessinée, ont été déjà rencontrées à Ariuşd, *Dacia* 1, p. 22, pl. XII, fig. 3.

³⁸ *Trudy*, XIII, 1, Petreni, pl. VI, fig. 13, 14 et fig. 15, avec un fragment du vase-même dont elle faisait partie; Tsouanas, *op. cit.*, p. 216, fig. 119; pl. XXIII, fig. 1-3 (surtout des têtes d'animaux à cornes).

³⁹ *Trudy*, XI, p. 785, fig. 86, 85; p. 804, fig. 92, 94; pl. XIII, fig. 15 (Tripolje): les traits du visage y sont indiqués par trois points, comme pour les idoles en marbre de Troie; cf. Schuchhardt, *Alt-Europa* p. 92, fig. 46; voir aussi *Dolgoznok-Travaux*, 1911, p. 194, fig. 20 (Ariuşd). Tsountas, *op. cit.*, pl. XXIII, fig. 4 - 6.

Sud-Est de l'Europe, à Gradaë, à Zlokucan (Yougoslavie)⁴⁰, et dans d'autres cercles néolithiques du Nord: au Danemark⁴¹ et en Scandinavie, puis, à une époque moins reculée, aux statuettes des menhirs, et plus récemment encore, à l'époque protohistorique, sur certaines urnes du Sud de l'Italie⁴² et de l'Est de la Prusse⁴³.

Quant aux objets en argile qui représentaient — assez imparfaitement d'ailleurs — un pied (fig. 10, nos. 1 et 2), ou plutôt une chaussure (dont une, à forme allongée, est ornée d'un trait peint en rouge foncé), on n'en a retrouvé que la partie inférieure; cependant, comme il résulte clairement d'un examen plus attentif, ils étaient continués à leur partie supérieure par des parois (fig. 10, no. 1) renfermant une cavité. On peut supposer, par conséquent, qu'ils aient dû se rapprocher, d'une façon générale, et en condition intacte, des vases désignés sous le nom de rhyton⁴⁴: une plus grande ressemblance avec eux présente l'exemplaire à anse de Tell-Metchkur⁴⁵, de même que celui trouvé à Cășcioarele⁴⁶.

L'ORNEMENTATION. — Au point de vue du décor on peut distinguer deux catégories de vases: les vases sans peinture, mais décorés d'ornements variés, et les vases à ornements peints. La première catégorie comprend les fragments en creux — assez communs — qui consistent de quelques rangées de rainures, plus ou moins profondes, placées sur le rebord-même du vase, ou bien un peu plus bas (fig. 19 et fig. 20, nos. 2, 4 et 7), et les fragments à ornements en relief — des bossetes en saillie, qui devaient recouvrir la surface tout entière du vase. L'ornement primitif, obtenu en passant, dans un seul sens, les doigts sur la pâte encore tendre du vase (fig. 21, no. 4), et celui qu'on exécutait à l'aide d'un outil à dents, ressemblant à un peigne⁴⁷ (fig. 12, nos. 1, 3, 5 et 8), sont également très connus.

⁴⁰ Hoernes-Menghin, *Urgesch. d. Bildenden Kunst*, etc., p. 285, fig. 1; v. aussi *Dacia*, I, Sultana, p. 85, pl. XXI, fig. 3; pl. XXV, fig. 3; p. 85, fig. 4 et 10.

⁴¹ *Ibidem*, p. 331, fig. 1.

⁴² Décheletté, *Manuel*, II, 3, p. 1505, fig. 1-1 à.

⁴³ Hoernes-Menghin, *op. cit.*, p. 531. Sur le problème des origines et des influences, cf. Pârvan, *Getica*, p. 367 - 370.

⁴⁴ *Dacia*, II, 1925, p. 161, fig. 22, Mo. 4.

⁴⁵ Seure-Degradand, *Bull. Corr. Hell.*, 1906: *Exploration de quelques Tells de la Thrace*, p. 409, fig. 43; Tsountas, *op. cit.*, col. 276, fig. 206, un vase ressemblant en lignes générales à celui-ci.

⁴⁶ *Dacia*, II, 1925, p. 162, fig. 23; il garde encore des traces de couleur. Un autre exemplaire en Bulgarie, à Kara-Arnăut, *Izvestia-Muzei*, 1923-24, fig. 97.

⁴⁷ *Dolgozatok - Travaux*, 1911, p. 221, Olteni; p. 230, fig. 65, Ariuşd; Tsountas, I-ère période lithique, *op. cit.*, p. 342, fig. 274 - 275.

Le décor des fragments nos. 8 et 9, fig. 20, tout en rangées de points en creux, paraît avoir quelque analogie avec un ornement du même genre, trouvé sur certains fragments de Tripolje⁴⁸ et de Bonțești⁴⁹. À côté de cette céramique, réputée très primitive, il y a une autre variété, également sans peinture, mais sur laquelle, par des ornements incisés ou sculptés (fig. 15, nos 6 – 9), on a essayé de reproduire le décor caractéristique de la céramique peinte. L'apparition de cette variété n'a rien d'étonnant, puisqu'elle a un complément, dans l'ornementation, à motifs analogues, des figurines en argile; elle est fréquente dans la plupart des cercles à céramique peinte.

On a trouvé aussi un fragment orné avec deux centres concentriques en relief.

Des fragments à ornements creux, en spirale, comme le no. 6, fig. 15, se rencontrent aussi à Butmir et à Tripolje.

On n'a trouvé à Ruginoasa que quelques tessons vernis: c'est un vernis d'un marron verdâtre.

La céramique peinte c'est ce qu'il y a de plus abondant et de plus caractéristique dans cette station. À cause de la croute calcaire qui recouvrait la plupart des tessons, et qui – assez souvent – avait détruit la peinture même qui ornait la surface du vase, il est difficile de discuter l'existence du vernis et de préciser si la peinture seulement, ou bien la peinture et le fond du décor, en même temps, présentaient un vernis. Le plus souvent le fond et la peinture sont mats tous les deux, c'est-à-dire tout comme dans la couche A de Cucuteni. Cependant, certains des petits fragments présentent parfois un certain vernis, commun à la peinture et au fond du décor, obtenu sans doute à l'aide d'un procédé mécanique: le vase, après avoir été peint, a été frotté et poli à l'aide d'une pierre ou d'un outil en os.

La couleur. – On a déjà remarqué que, la pâte des vases et des tessons étant bien cuite, la couleur en est, d'une façon générale, jaunâtre, rousse ou en d'autres teintes du rouge. En ce qui concerne la manière d'appliquer les couleurs, il faut observer qu'en certains cas cette teinte même des parois bien cuites sert de fond au décor. Cependant, le plus souvent, pour les exemplaires que nous possédons, la couleur servant de fond à une nuance plus claire que celle des ornements, appliquée ultérieurement: elle varie du blanc qui, appliqué sur le rouge de la pâte, affecte une teinte rosée (fig. 22, no. 1; 24, no. 4; 27, no. 1), ou du gris sale (fig. 25, en bas) et du beige jusqu'à l'orange et au beige-brun, ainsi qu'on le voit sur les planches en couleur. La couleur des ornements peints varié du rouge clair, du rouge vif et du rouge brique,

⁴⁸ *Trudy*, XI, p. 784, fig. 85.

⁴⁹ Hoernes-Fiala, *Butmir*, II, pl. VIII, fig. 22; *Trudy*, XI (Tripolje).

jusqu'au rubin, à l'amarante et au violet. Entre les deux teintes, la couleur du fond et celle des ornements, subsiste une troisième, qui sert de bordure aux ornements: c'est, en règle générale, le noir. Ce système trichrome, de même que l'usage de certaines nuances, sont communs à la plupart des stations à céramique peinte de style *A*⁵⁰.

Les motifs ornementaux. – Les tessons sont en assez grand nombre pour nous permettre de conclure que, pour certains vases, l'ornement peint occupait la surface extérieure du vase ou bien seulement la surface intérieure, tandis-que, pour d'autres vases, les ornements peints s'étendaient des deux côtés du vase (fig. 25; 26, no.1).

Les ornements peints sont surtout *négatif*, car la peinture ne fait que border et souligner ainsi le motif ornemental, formé en réalité par le fond du vase; le principe de cette ornementation est le même que celui qu'on a remarqué dans la couche *A* de Cucuteni. Les dessins qu'on rencontre sur les vases et les tessons sont les motifs en spirale et leur variantes, de même que les dessins en bandes simples et en bandes à méandres.

Cependant, comme le plus souvent il y a une grande ressemblance entre les dessins exécutés en couleurs et les motifs soulignés par ces traits de couleur – c'est-à-dire les motifs qui constituent l'ornement – on peut dire, en tenant compte du procédé, que: les bandes de couleur, recourbées en volutes et spirales, simples ou ornées, réunies les unes aux autres à l'aide des triangles aux côtés recourbés, font ressortir les motifs ornementaux – négatifs – en spirale, en forme de *S* couché⁵¹ (fig. 23), ou en spirale double, dont le bout s'arrondit en pastille (fig. 23, en haut – le même que le no.3, fig.14; fig. 24, no. 1 – le même que le no.1, fig.14), ou encore en spirale au bout également arrondi, à une ou plusieurs volutes (fig. 14, no. 5). Au contraire, lorsque c'est la peinture qui reproduit, à son tour, le motif en spirale à pastilles, ou bien des combinaisons faites avec les triangles aux côtés recourbés, l'ornement négatif représente, comme dessins, des fragments de spires et de segments de cercle (fig. 22, no. 3, et 26, no.1, le même que le no. 5, fig. 16). Un autre motif ornemental c'est le cercle, au centre indiqué par une pastille de couleur⁵²; il en résulte un ornement en forme de couronne. Ou encore la moitié d'une ellipse,

⁵⁰ En Transylvanie, en Moldavie, dans le département de Kiev et en Thessalie; cependant – ce qui est assez naturel d'ailleurs – chaque pays a ses combinaisons propres de couleurs, bien qu'il arrive assez souvent qu'il y ait des analogies entre les divers pays, en ce qui concerne l'emploi d'une couleur plus claire pour le fond, aussi bien qu'en ce qui concerne la préférence accordée à certains ornements et nuances très ressemblants.

⁵¹ Cucuteni, cf. Schuchhardt, *op. cit.*, pl. XXIX, fig. 1, 2, 3; *ibidem*, fig. 4.

⁵² *Dacia*, I, 1924, p. 11, pl. IV, fig. 9 (Ariuşd); *Mitt. d. Präh. Comm., etc.*, 1903, p. 386, fig. 120.

au centre marqué par une pastille ovale (fig. 22, no. 2). De même, sur le rebord des vases, soit à l'extérieur, soit à l'intérieur, on aperçoit des demi-cercles avec, au centre, la moitié d'une pastille ronde de couleur⁵³, entourés des triangles aux bords recourbés, surtout à bandes obliques (fig. 23, en bas; fig. 14, nos. 2 et 4; fig. 16, no. 6 et fig. 21/1).

Les ovales au bout pointu, qui constituent l'espace ménagé entre les triangles aux côtés courbes, peints, apparaissent surtout dans les nos. 1 et 2, fig. 16; ces ovales sont parfois plus allongés encore, comme, par exemple, sur le rebord d'un joli fragment peint (fig. 26, no. 1 et fig. 16, no. 5); d'autres fois ils sont coupés, au centre, par un trait de couleur, ce qui le fait ressembler à des tangentes⁵⁴.

Pour certains vases la surface extérieure, surtout, est entièrement recouverte de dessins formés de bandes parallèles, d'une teinte plus foncée que le fond, horizontales ou obliques⁵⁵. Ces dessins se retrouvent sur les vases à dimensions plus réduites, aussi bien que sur des vases de grande taille. Sur le fragment de vase no. 4, fig. 24, les bandes de peinture, d'un rouge vif, bordées d'un trait noir, se réunissent pour former des triangles renfermant des ovales d'un blanc-rose. Il y a un grand nombre de fragments, de grands vases surtout, ornés de bandes parallèles qui, à distances égales et à certains points, symétriquement disposés, s'unissent d'une manière progressive, deux par deux, renferment à l'intérieur des motifs spiralo-méandriques⁵⁶ (fig. 26, no. 3 et fig. 14, no. 6).

Il y a ensuite des motifs géométriques formés par des bandes disposées en angles aigus opposés par le sommet (fig. 26, no. 2); il en résulte des espaces rhomboïdaux au centre desquels se trouvent des petites losanges de couleur⁵⁷. On retrouve aussi, sur certains vases, des triangles peints, disposés sur le rebord du vase, ou encore des rangées de triangles (quelque fois aux côtés recourbés) et des losanges qui font ressortir sur des parois du vase des dessins en zigzag (fig. 24, no. 2; 26, no. 2; 16, no. 3; 21/2-3). Les fragments de *coupes*

⁵³ *Mitt. d. Präh. Comm., etc.*, 1903, p. 384, fig. 102; p. 385, fig. 110; Tsountas, *op. cit.*, pl. 29, fig. 8, des demi-cercles avec une pastille au centre, dessinés toujours sur le rebord d'un vase, mais ayant l'ouverture en bas.

⁵⁴ *Mitt. d. Präh. Comm., etc.*, 1903, p. 386, fig. 120.

⁵⁵ *Dolgozatok-Travaux*, 1911, p. 236, fig. 74-76 (Olteni).

⁵⁶ Un ornement très rapproché de celui-là, exécuté cependant en couleur, c'est l'ornement trouvé sur un fragment du Tell Metchkur: Seure-Degrad, *Bull. Corr. Hell.*, 1906, *Exploration de quelques Tells de Thrace*, p. 420, fig. 65; en Thessalie il y a aussi des essais et des variétés de ce genre, assez mal réussies; cf. Wace and Thompson, *op. cit.*, pp. 96 et 97, fig. 48 c; p. 139, fig. 85 b.

⁵⁷ *Mitt. d. Präh. Comm.*, 1903, p. 385, fig. 112.

à pied sont surtout décorés de bandes de peintures, en zigzag, qui font apparaître sur le fond du vase des ornements angulaires, en méandres, ou en crochets au bout arrondi, lorsque l'ornement peint est lui-même en méandres (fig. 27, nos. 1, 2, 3, et 4; 13, no. 4)⁵⁸.

Sur un fragment de vase d'assez grande taille on remarque, sur un fond beige, un motif – peint en rouge pâle et contouré de noir – en forme de spirale en S, dont les bouts se recourbent pour renfermer deux ovales⁵⁹ (fig. 24, no. 3; 13, no. 6). Pour cet exemplaire, le rouge des ornements ne recouvre pas toute la surface des méandres bordés de noir; la couleur est appliquée de manière à laisser découvertes des bandes antières du fond plus pâle, qui éclaircissent un peu la tache sombre de la peinture. C'est le même effet qu'on recherchait lorsque, sur certains ornements⁶⁰, on laissait apparaître le fond clair du vase, au centre des triangles, des pastilles et des demi-pastilles peints sur le rebord du vase; ou bien, lorsque ces ornements étaient trop réduits, on en remplissait l'intérieur de petits traits (fig. 24, no. 1; 14, nos. 1, 2 et 3; 16, no. 6). C'est ainsi qu'on en vient peu à peu aux rubans striés de traits parallèles, qui font la transition vers le style B, où cet ornement linéaire prend un grand développement (à Cucuteni, Drăgușeni, etc.). D'autre part, bien que le résultat obtenu soit le même, on emploie le procédé contraire, à savoir: au centre d'un espace ménagé sur le fond du vase même, on trace un mince filet de couleur (pl. I, no. 3; pl. IV, no. 1 et fig. 9, no. 5); c'est le procédé qu'on retrouve sur certains vases du style A de Cucuteni⁶¹.

Les manches à cuillers, peints, sont pour la plupart décorés de motifs en spirale (fig. 26, no. 4) ou en chevrons (fig. 26, no. 2), soit de demi-cercles à pastille au centre, disposés sur le bord du manche, soit encore des bandes de couleur, disposées horizontalement ou en biais (fig. 13, no. 9), par conséquent ressemblant aux dessins déjà vus à Bod⁶².

Quant à la manière de disposer les motifs ornementaux, c'est-à-dire la symétrie qu'on y observe et les contrastes et les variations qu'on obtient, il n'est pas à propos d'insister là-dessus, les restes trouvés dans cette station nous étant parvenus dans un état trop précaire. Pour les petits vases, dont les

⁵⁸ *Mitt. d. Präh. Comm.*, 1903, p. 384, fig. 103; *Dolgozatok-Travaux*, 1911, p. 234, fig. 71 (Ariușd); *Dacia*, I, p. 10, p. III, fig. 6; p. 16, pl. VII, fig. 3, 6, 7, etc.; Tsountas, *Seskos et Dimini*, pl. 29, fig. 9; pl. 8, des crochets peints.

⁵⁹ Cf. *Mitt. d. Präh. Comm.*, 1903, p. 390, fig. 134 (Bod); *Dacia*, I, 1924, p. 7, pl. II, fig. 14; p. 10, pl. III, fig. 8, etc. (Ariușd).

⁶⁰ *Mitt. d. Präh. Comm.*, 1903, p. 378, fig. 97; p. 377, fig. 86 (Bod).

⁶¹ *Ztschr. f. Ethnol.*, 1911, Hubert Schmidt, p. 582, etc. - Schuchhardt, *Alteuropa*, pl. XXIX, fig. 4.

⁶² *Mitt. d. Präh. Comm.*, 1903, p. 382, fig. 100; p. 371, fig. 72.

différentes parties ne sont nullement accentuées, la question de la composition ornementale ne se pose même pas. Cependant, pour la petite coupe no. 2, fig. 22, on remarque un certain souci d'esthétique dans l'arrangement symétrique des ornements peints et des bandes du fond, qui, partant du cercle de base, divisent la surface du vase en plusieurs champs triangulaires, occupés par demi-ellipses à pastille ovale au centre. Un arrangement analogue de l'ornement, bien que plus simple, se retrouve sur un petit vase de la même forme, de la couche *A* de Cucuteni⁶³. D'après l'examen des tessons conservés, on peut conclure que l'ornement peint, même sur les vases de grande taille, n'était pas disposé en zones qui soulignaient les différentes parties du vase; au contraire, il en recouvrait la surface tout entière de dessins en spirale et en méandres⁶⁴ ou de bandes parallèles. Notons cependant qu'il y a un certain choix dans l'arrangement des divers dessins sur la surface du vase: le motif en demi-cercles, au centre marqué d'une pastille, ne se retrouve, comme il est naturel d'ailleurs, que sur le rebord des vases. Ailleurs l'ornement varie selon la place qu'il occupe à la surface du vase; d'autres fois encore (v. fig. 23, en haut), l'ornement convient parfaitement à la forme plate et largement ouverte du vase, le motif en spirale en *S* couché s'enplaçant ici très harmonieusement tout autour de l'assiette.

Il est évident, comme l'indiquent certains fragments de vases d'assez grande taille, que, pour les vases „coupe à pied” surtout, les espaces décorés alternaient avec de larges bandes verticales, qui se retrouvaient en général dans la direction des anses⁶⁵ (fig. 27, nos. 2 et 3).

Quand au grand vase à pied⁶⁶ (fig. 22, no. 1), on remarque que la surface en est partagée en deux registres par une bande de couleur, tracée à la racine du goulot du vase. Dans les deux zones l'ornement consiste seulement⁶⁷ de deux grandes spirales – au bout arrondi en forme de pois - affrontées⁶⁸, mais tordues en sens inverse. Contrairement à ce qu'on a

⁶³ H. Schmidt, *Ztschr. f. Ethnol.*, 1911, p. 582, fig. 2.

⁶⁴ Cependant on ne rencontre guère les motifs en spirale et en méandres combinés dans un même ornement, comme il arrive assez souvent en Thessalie: Wace and Thompson, *Préhistorical Thessaly*, pl. I (Rhakmani), etc.

⁶⁵ Particularité relevée en Thessalie: Tsountas, *op. cit.*

⁶⁶ Un vase tout pareil est celui de la couche *A* de Cucuteni: Schuchhardt, *op. cit.*, 1926, pl. XXIX, fig. 3, et celui d'Ariuşd, *Dacia*, I, 1924, p. 13, pl. V, fig. 6

⁶⁷ On connaît déjà des ornements pareils – simples, laissant beaucoup d'espace libre tout autour – en Galicie (Koszyłowce), *Jahrb. D. Altert.*, 1907-8, col. 147 *b*, fig. 27, et en Thessalie, Tsountas, *op. cit.*, pl. 9.

⁶⁸ Même chose à Cucuteni et à Sipeņiţ: *Jahrb. D. K. K. Kom.*, 1904, fig. 9; Ariuşd, *Mitt. d. Präh. Comm.*, 1903, p. 390, fig. 135.

déjà vu, l'ornement y est réalisé par la peinture (ornement positif) et non par le fond⁶⁹.

La peinture polychrome des vases (car on c'est presque toujours servi de trois couleurs), la particularité qu'elle présente d'employer surtout des bandes et très rarement des lignes simples, le caractère négatif de l'ornement et aussi la tendance des ornements d'occuper la surface tout entière du vase, le fait, enfin, que la spirale n'est pas difformée, voilà autant de raisons sérieuses pour classer la céramique de Ruginoasa dans un style correspondant à la couche A de Cucuteni.

⁶⁹ C'est-à-dire tout comme en Thessalie: Tsountas, *op. cit.*, pl. 25, fig. 4, dans la seconde période lithique, B, 3 a.

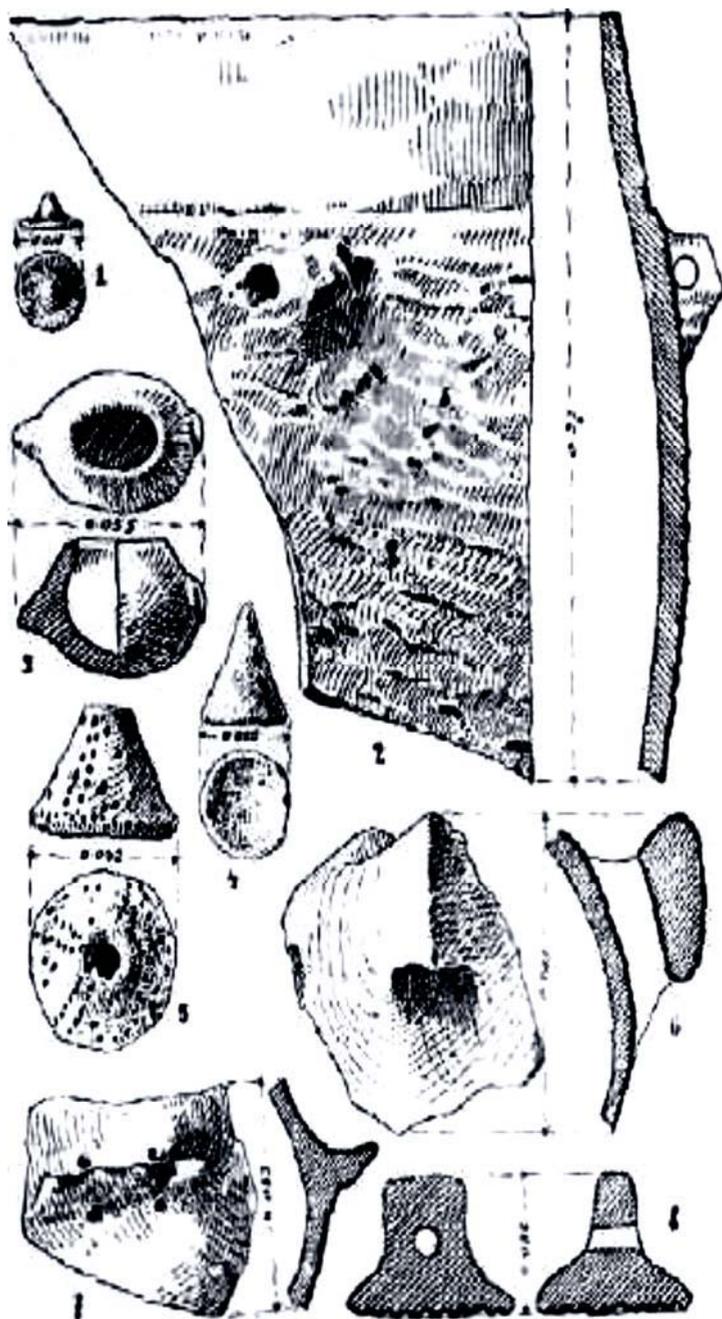


Fig. 9.

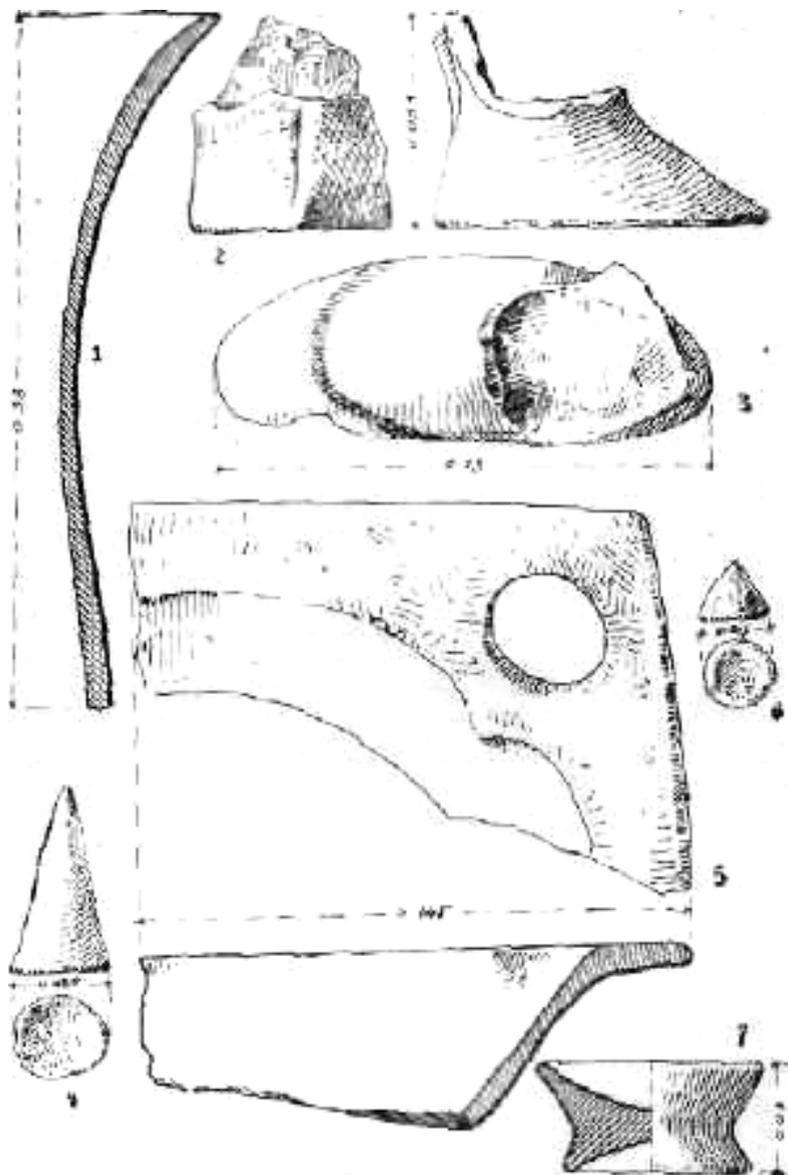


Fig. 10.

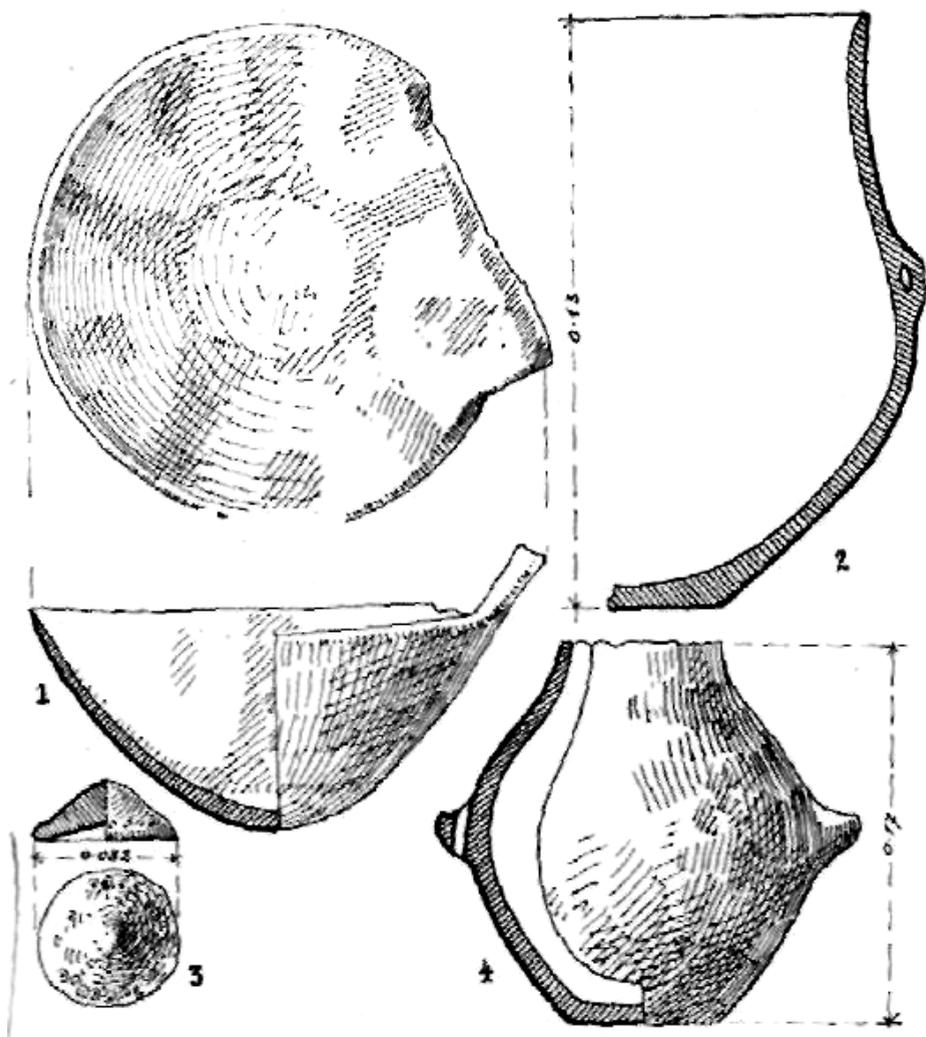


Fig. 11.

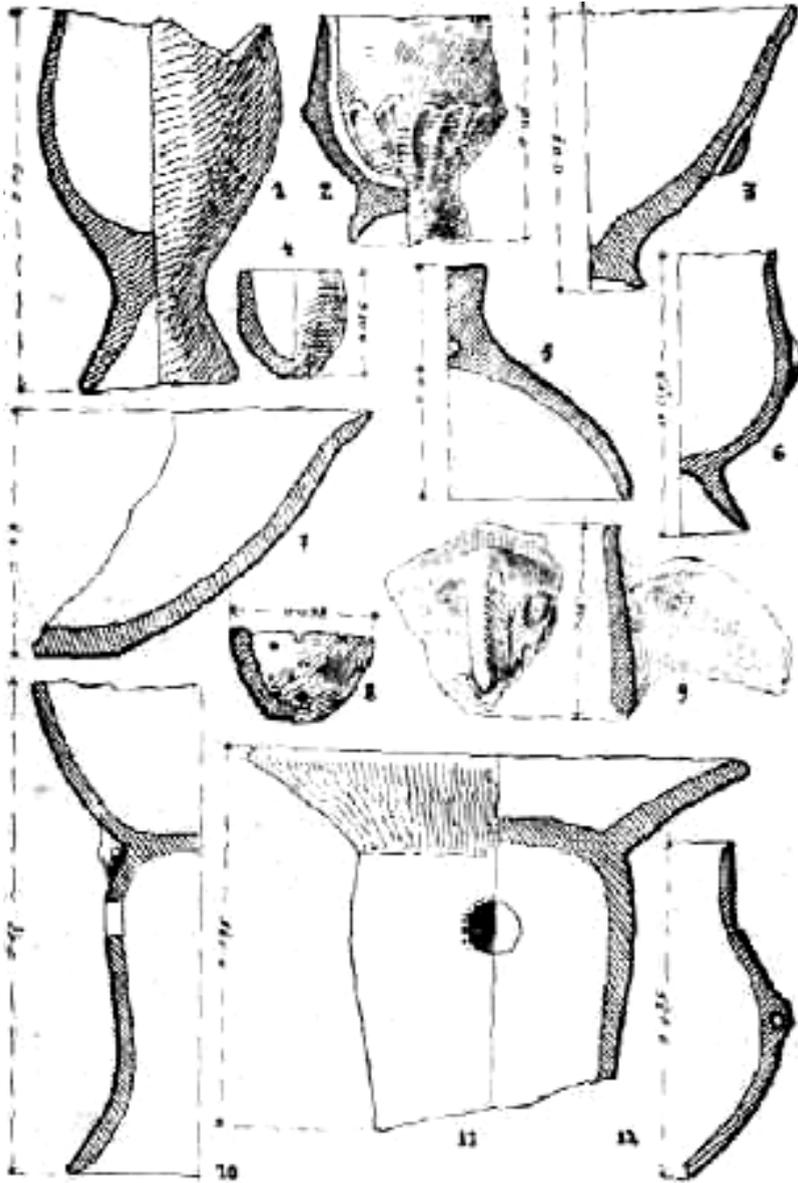


Fig. 12.

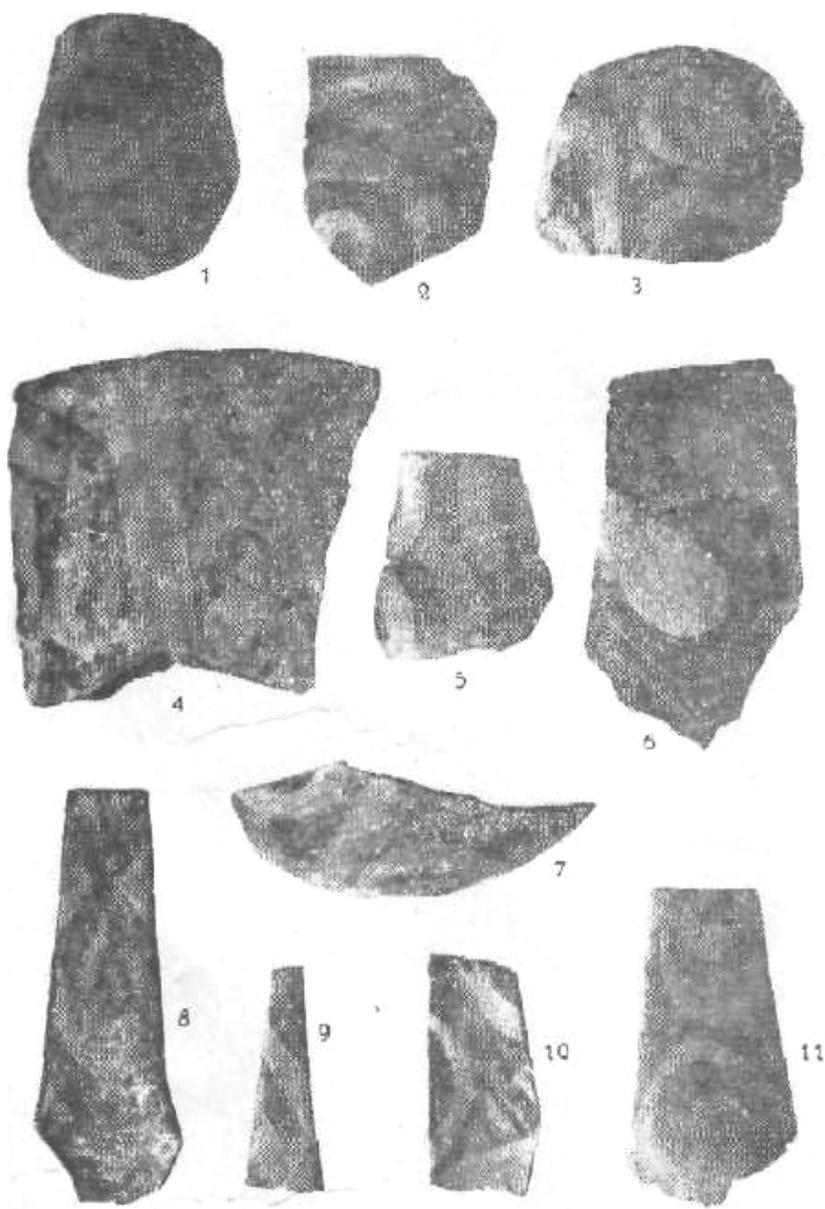


Fig. 13.

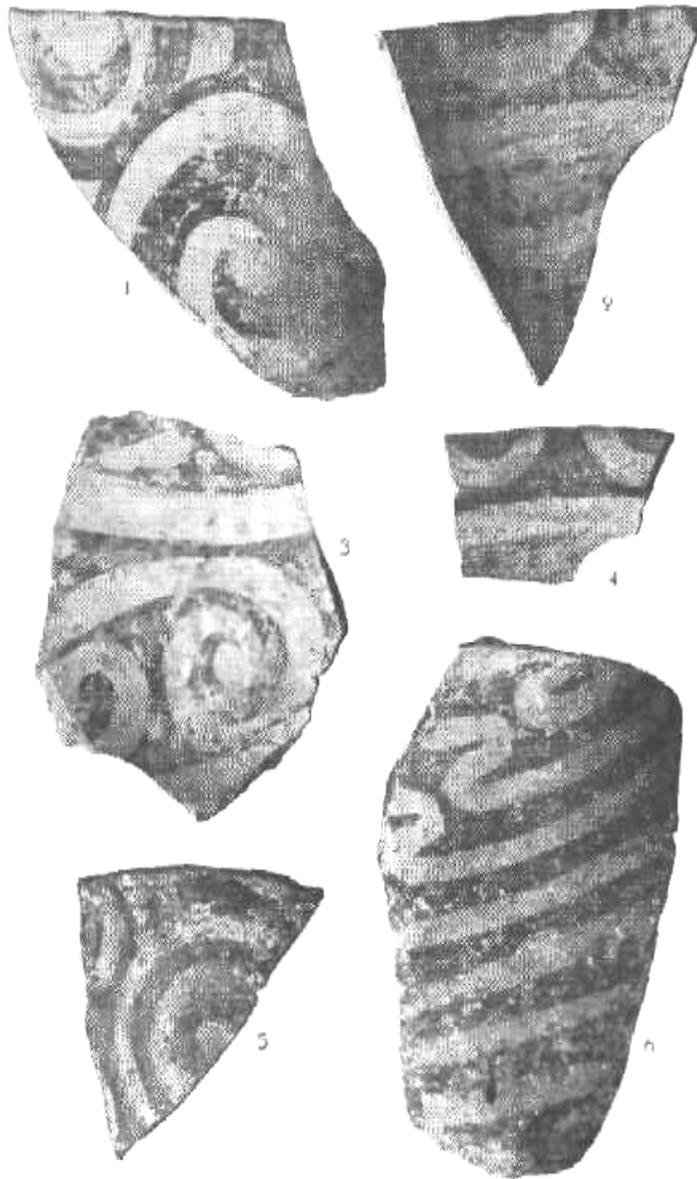


Fig. 14.



Fig. 15.

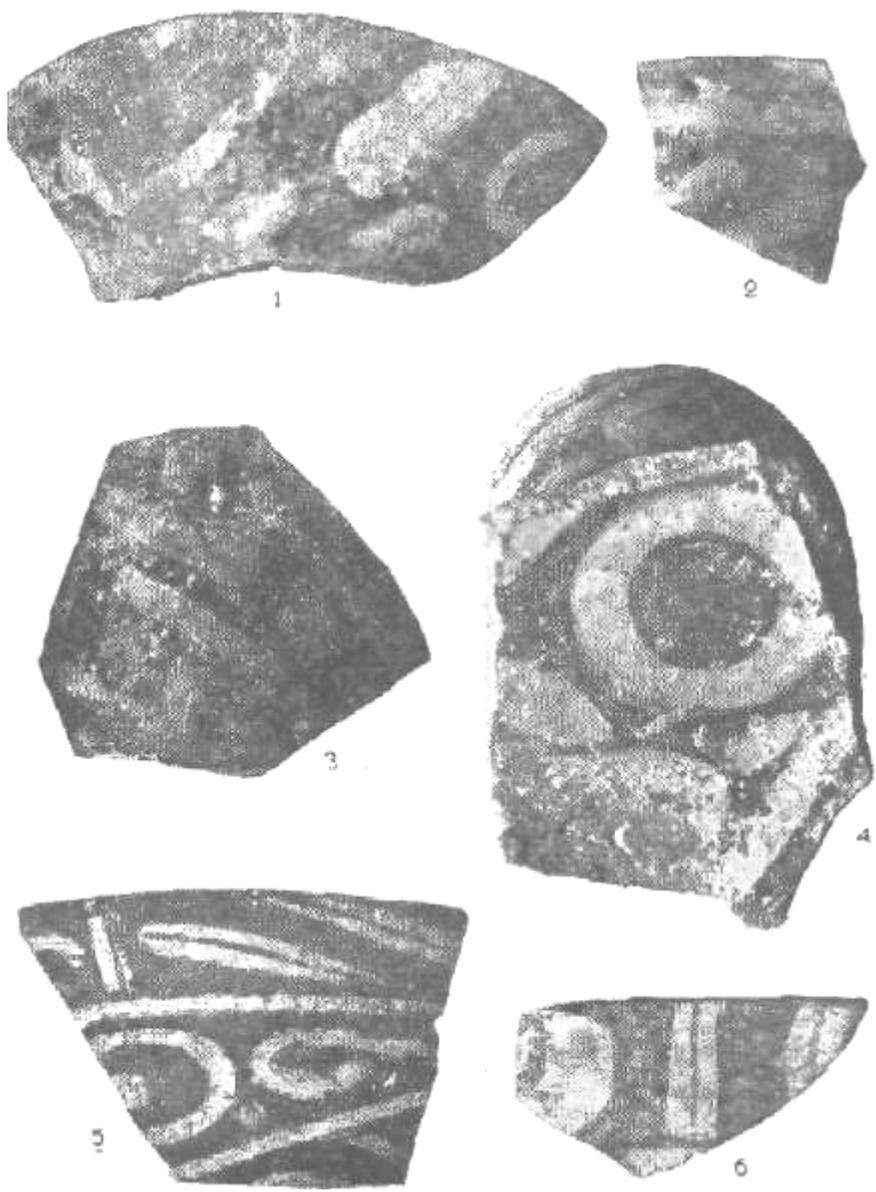


Fig. 16.

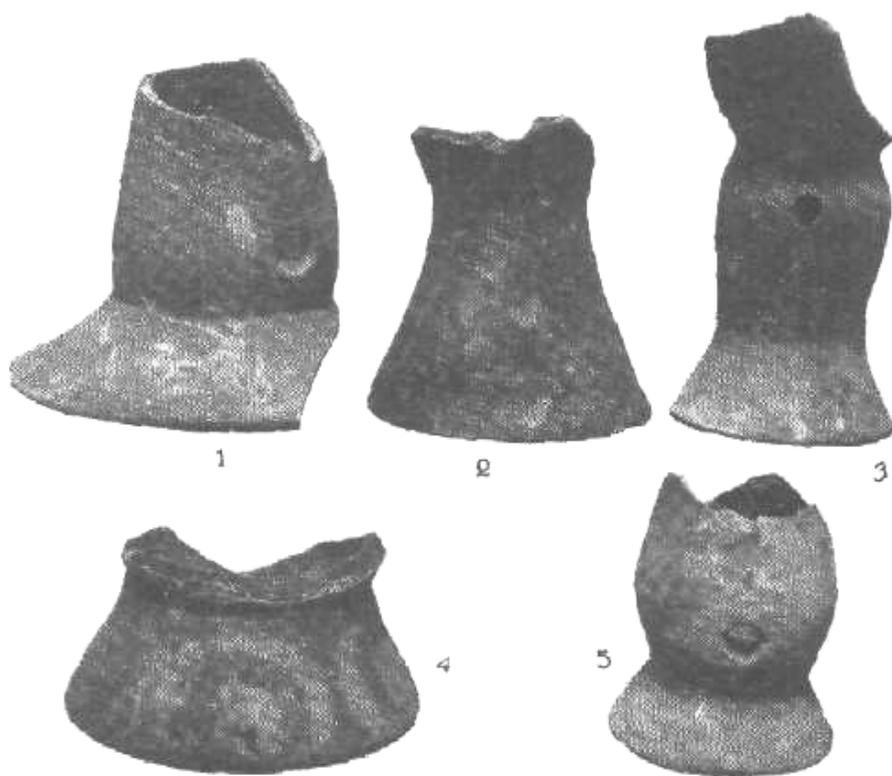


Fig. 17.

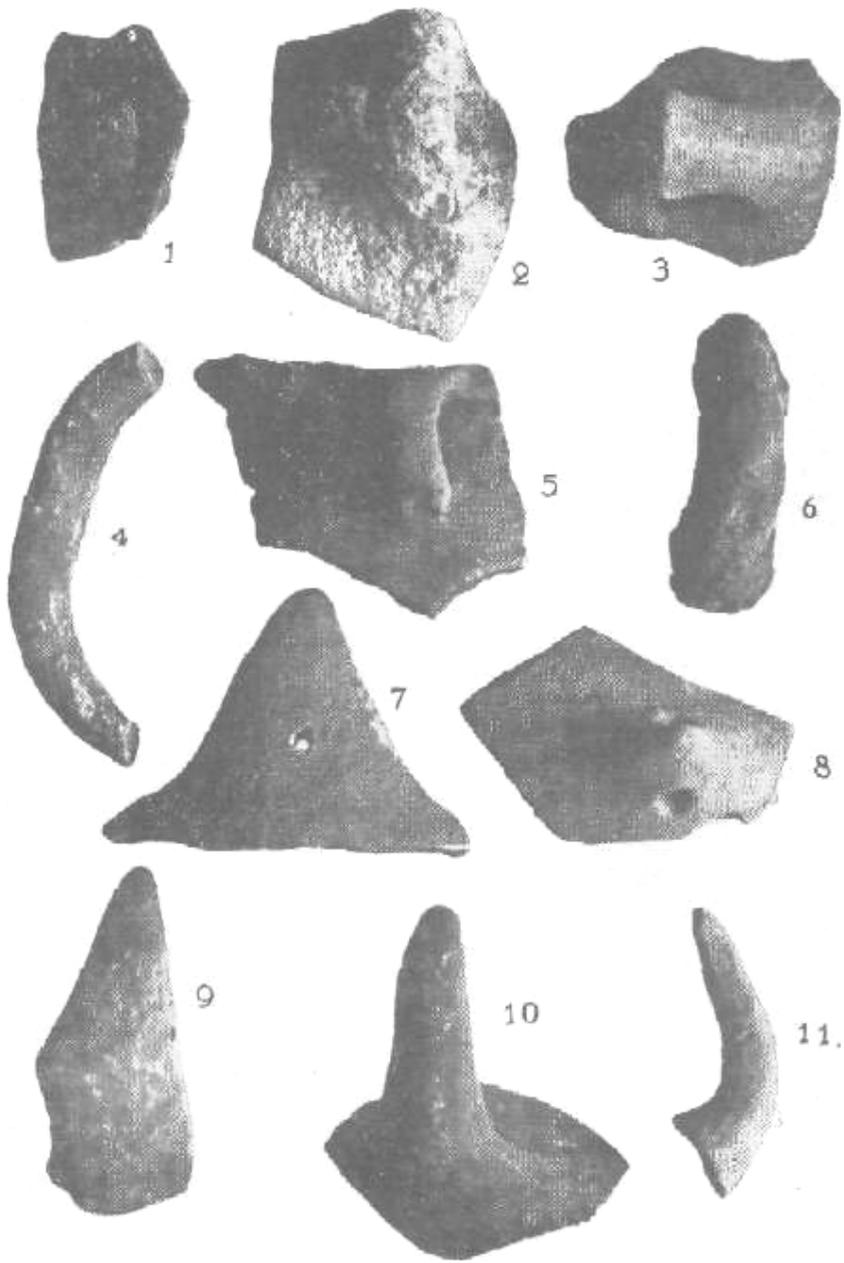


Fig. 18.

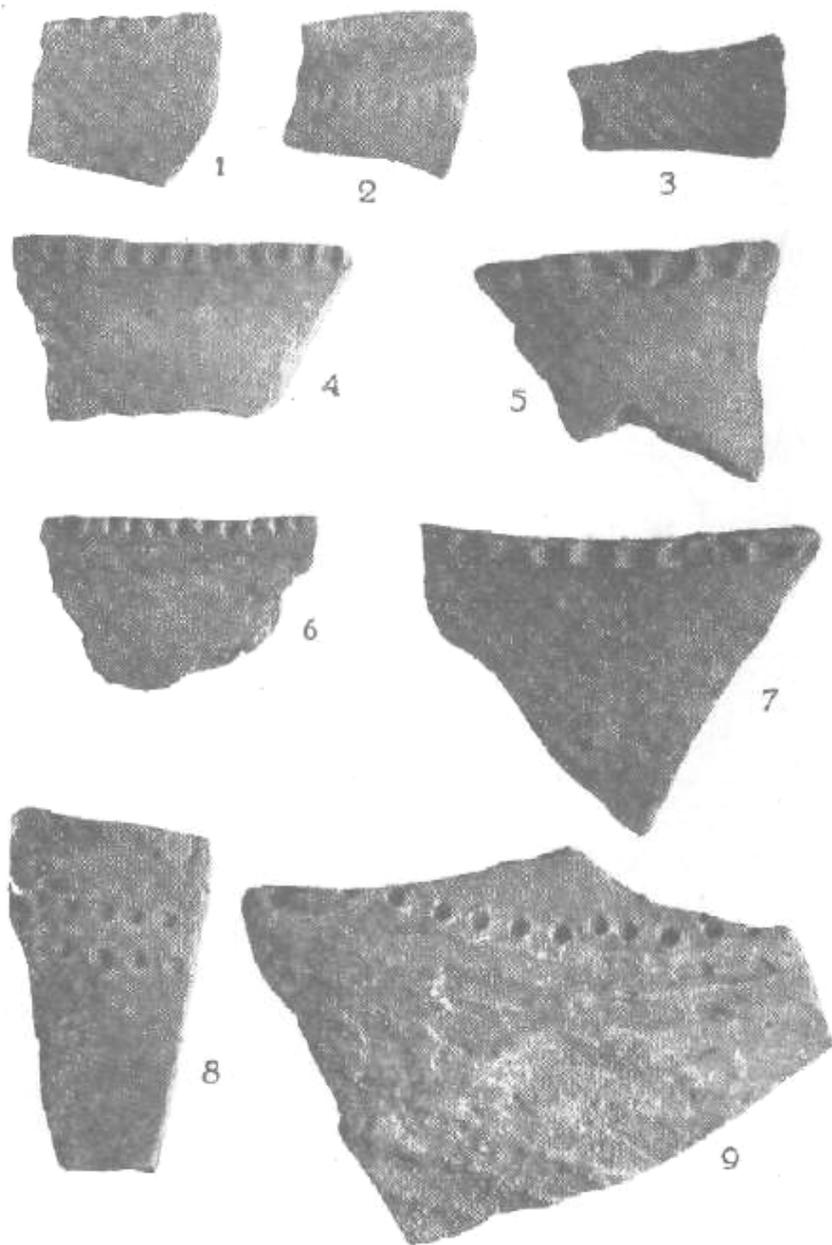


Fig. 19.

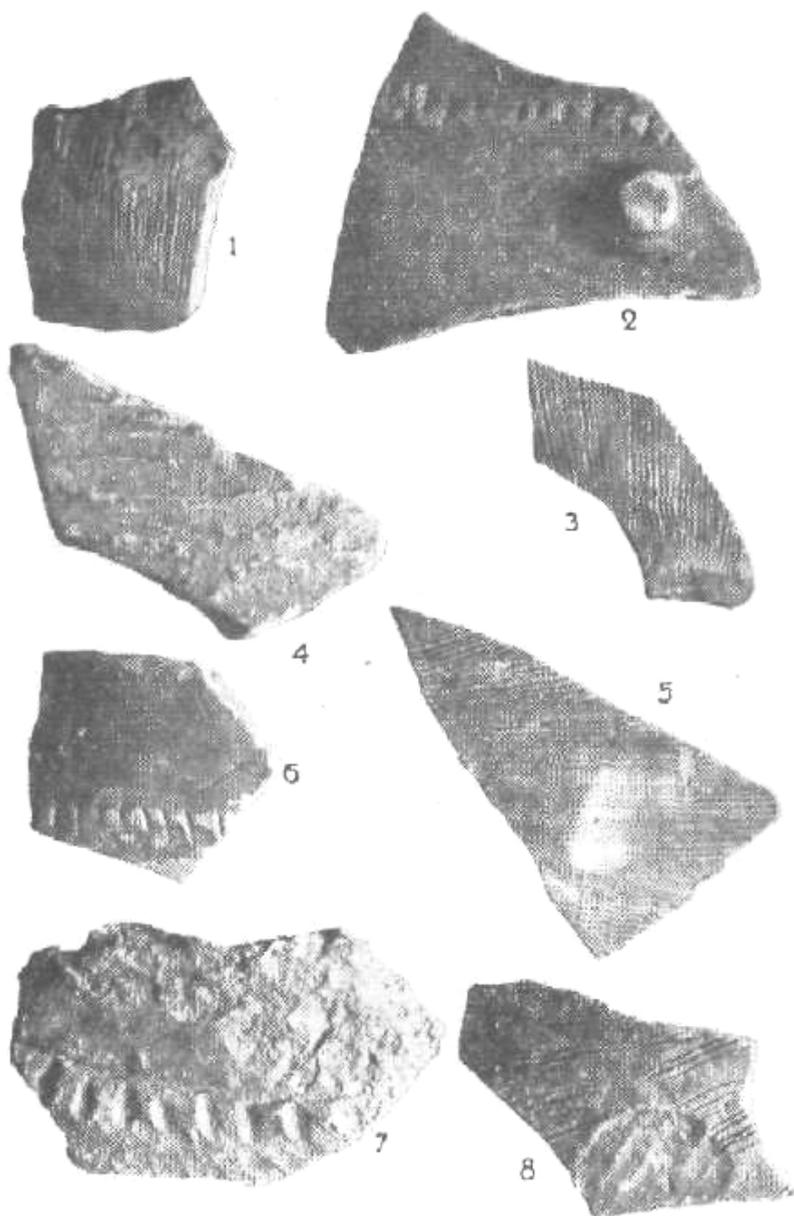


Fig. 20.



Fig. 21.



Fig. 22.



Fig. 23.



Fig. 24.



Fig. 25.



Fig. 26.



Fig. 27.

LA PLASTIQUE

On a découvert, dans cette station aussi, des figurines humaines assez nombreuses et caractéristiques, c'est-à-dire du type connu dans la couche *A* de Cucuteni – et appartenant seulement au sexe féminin⁷⁰. Bien qu'au coup d'oeil ces figurines donnent l'impression d'une exécution assez soignée, un examen plus attentif fait ressortir une certaine négligence des détails, pour les différentes parties du corp. La tête n'est qu'une continuation du long cou⁷¹ sans être plus large que celui-ci (fig. 28, nos. 1 et 4); quant au visage, il existe à peine par l'ébauche d'un nez en „bec d'oiseau” La poitrine en est plate, le dos aussi; les bras et les mains font défaut; ils sont tout au plus indiqués par les petites proéminences pointues limitant les épaules. La taille est très mince, le ventre parfois gonflé et la stéatopygie assez prononcé (fig. 28 et 29). Les jambes, collées, se terminent en pointe, à l'aide de laquelle on fixait la statuette⁷². D'autres fois cependant (p. ex. fig. 29, no. 2; fig. 30-31, no. 22), les pieds avaient une base propre; on avait essayé, de plus, de rendre d'une façon plastique la ligne des cuisses et peut-être les genoux mêmes. Parfois, les figurines – dont les jambes finissent en pointe – ont les épaules percées de deux petits trous (les tout-petites n'ont qu'un seul trou), à l'aide desquels on pouvait même suspendre la figurine, bien qu'on n'ait aucune preuve à l'appui de cette hypothèse.

Les seins, rarement indiqués, se présentent comme deux petits boutons (fig. 30, nos. 17, ou bien fig. 28, no. 3), où, entre les deux seins, il y a un troisième bouton; celui-ci ne peut pas représenter le nombril, comme pour les nos. 25 et 19, fig. 30 – mais plutôt un ornement, de même que les trois trous disposés de la même manière (fig. 30, no. 3). Les dimensions de ces figurines varient: il y en a dont la hauteur totale devait dépasser 20 cm et d'autres, minuscules, qui atteignaient à peine 2 cm (fig. 30 et 31, nos. 9-19). Malheureusement il n'y a, parmi ces figurines, pas une seule qui nous soit parvenu intacte: elles sont toutes cassées, soit à la taille, ou le corp était plus mince, soit dans la direction des hanches, soit le long du creux, très profond, qui sépare les deux jambes collées, (fig. 30 et 31), ce qui fait qu'on trouve un

⁷⁰ Ce type stéatopyge est assez fréquent dans le Sud-Est de l'Europe: Hoernes-Menghin, *op. cit.*, p. 299, et p. 317, fig. 4, Vidin (Bulgarie), etc. – I. Andrieșescu, *Contribuție*, pl. V (Cucuteni).

⁷¹ En tout cas, ces figurines n'ont jamais le cou excessivement long de certaines figurines de Thessalie: Wace et Thompson, *Préhistorical Thessaly*, p. 127, fig. 76, *a* et *b*.

⁷² Peut-être des supports faits exprès, comme, par exemple, ceux de Thessalie: Wace and Thompson, *op. cit.*, p. 49, fig. 25, *b*.

grand nombre de jambes isolées (fig. 32, 33). En examinant ces jambes, on remarque que la partie intérieure, où elles étaient unies deux par deux, est assez polie; elle présente parfois une petite entaille, le long de la jambe; d'autres fois, l'entaille n'existe qu'à la partie supérieure de la jambe où l'on aperçoit presque toujours un petit trou, qui ne perce pas la jambe de part en part. Ces détails nous permettent de supposer que chaque jambe était fabriquée à part, pour être ensuite réunie à l'autre, à l'aide d'une petite axe en bois ou en os, qu'on introduisait dans les deux trous déjà mentionnés. Les deux jambes, réunies, étaient ensuite rivées à la partie supérieure du corps, comme il ressort clairement de l'examen des fragments nos. 4, 6, 7 et 8, fig. 33, où l'endroit et la manière dont on a soudé le tronc aux jambes sont très visibles. Ce procédé de fabrication des figurines était sans doute en usage surtout pour les figurines d'une certaine importance; toutefois, même parmi celles-là, il y en avait qui n'étaient pas fabriquées de cette manière, comme le prouve le curieux fragment de figurine (fig. 29, no. 4 ou bien fig. 30; 31, no. 5), dont le tronc paraît creux à l'intérieur.

La plupart de ces figurines cassées ont le corps tout entier – sauf la tête et le bout pointu des jambes – recouvert d'un ornement strié, formé de motifs linéaires, en chevrons et en spirales, qui s'étend parfois sur le cou aussi (fig. 30 et 31, nos. 2, 3 et 20). On a découvert cependant, bien qu'en plus petit nombre, d'autres figurines qui, tout en gardant exactement la même forme, dont la surface lisse, sans stries; mais elles ne sont pas recouvertes de peinture, comme les figurines de la couche *B* de Cucuteni, de Drăgușeni, etc.

Cet ornement strié, rempli d'une matière calcaire (pour argumenter l'effet décoratif du dessin) a été toujours considéré comme représentant le tatouage ou les vêtements. Dans la disposition de cet ornement, surtout les figurines d'une certaine grandeur, on observe quelques normes, bien qu'assez arbitraires. C'est ainsi que, sur l'exemplaire no. 1, fig. 30; 31, et nos. 1 et 3, fig. 28, deux incisions partent d'un point placé à la naissance du cou pour se prolonger en angle jusqu'à la taille; le dessin se répète sur le dos de la figurine. Il en résulte donc, de chaque côté, trois triangles, dont le deux se trouvant vers l'extérieur sont remplis d'incisions parallèles aux deux incisions primitives, tandis que le triangle central est rempli d'incisions parallèles, mais horizontales; le dos de la figurine est orné de dessins plus variés encore, où apparaissent les lignes courbes. Pour le no. 3, fig. 28, il y a, semble-t-il, l'indication de l'encolure du vêtement, bien que l'ornement soit continue aussi sur le devant du cou (et, pour le nos. 2 et 3, fig. 30 et 31, sur le devant du cou et sur la nuque également), ce qui pourrait indiquer qu'il s'agisse d'un collier. Sur la partie inférieure du tronc l'ornement est composé d'incisions obliques (fig. 30 et 26, nos. 5 et 22), ou de chevrons (no. 21), ou d'incisions tressées

60

(fig. 32 et 33, nos. 4, 6, 10, 11, 12, 19), qui sont analogues aux incisions exécutées sur les jambes des figurines similaires trouvées à Ariuşd⁷³; et enfin de dessins en spirale. D'autres dessins en spirale, très profonds, soigneusement exécutés, se retrouvent sur l'exemplaire no.6, fig. 25 et 26, ou bien, no.1, fig. 23. Les autres fragments sont ornés de dessins linéaires, ou bien de losanges ou de méandres (fig. 29, no. 2, et fig. 30 et 26, no. 19)⁷⁴.

Quant à la minuscule figurine cassée, recouverte de stries (fig. 30 no. 9), elle présente au-dessus des hanches une petite ceinture, formée de petits points en saillie. Un fragment de jambe, à l'ornement strié (fig. 32 no. 17), présente aussi un petit ruban en relief, mais sans ornements, tout pareil au ruban de la petite jambe non striée (fig. 31, no. 10). Une autre jambe de figurine, également sans stries (fig. 32; 33, no. 7), présente elle-aussi une ceinture en saillie, ornée d'incisions, dont le bout prend le long de la hanche. Une ceinture semblable – dont les deux bouts s'entre-croisent sur le devant, comme la ceinture d'une figurine féminine de Petsofă⁷⁵ – mais qui ne fait qu'une seule fois le tour de la taille, nous est déjà connue de Cucuteni⁷⁶. La figurine cassée (fig. 30; 31, no. 23) présente des stries seulement sur la partie inférieure du corps. La ligne qui sépare les cuises y est indiquée; elle finit à la partie supérieure, sous une ceinture placée au-dessous du nombril et indiquée par deux incisions parallèles, procédé déjà remarqué au no. 2, fig.28, ou bien nos. 21 et 23, fig. 30.

Sur certaines figures minuscules (fig. 30, nos. 9 et 12), on remarque à la cheville un ruban – ou bandage – pareil à celui qui ceint les hanches. Par analogie avec une jambe de figurine de Koszilowce⁷⁷, sur laquelle on représentait la chaussure à l'aide d'une bande pareille, formée de petits points, on arrive à penser que, sur les exemplaires en question, on indiquait de cette manière la hauteur de la chaussure.

Quant aux quelques autres restes de figurines sans stries, l'examen des parties supérieures du corps (fig. 30, nos. 15, 16 et 25; fig. 32, nos. 1, 2 et 3) et des jambes (fig. 32), conservées, démontre qu'ils n'ont rien de particulier, dans la technique du modelage, sauf le no. 15, fig. 25, qui est presque informe, et le fragment plat – no. 1, fig. 32 – qui devait avoir au milieu un trou circulaire.

⁷³ Dolgozatok-Travaux, 1911, p. 242, fig. 84; p. 243, fig. 85.

⁷⁴ Dessins rencontrés déjà à Cucuteni, Hoernes-Menghin, *op. cit.*, p. 299; à Bod, *ibidem*, p. 309.

⁷⁵ Helmuth Ph. Bossert, *Alt-Kreta*, etc., fig. 128.

⁷⁶ *Zeitschrift f. Ethnol.*, 1911, p. 593.

⁷⁷ M. Ebert, *Reallexikon d. Vorg.*, vol. VII, p. XXVII, fig. C.

Tout à fait différente comme aspect est la figurine no. 24, fig. 30; 31. La tête n'en présente aucune particularité; par contre, le tronc, brisé, n'a pas la plasticité des autres figurines, mais il s'évase vers la partie inférieure; il est orné d'incisions parallèles et obliques partant du devant pour se terminer au point opposé, sur le dos; les deux bouts des incisions se terminent par un point. Notons aussi que les bras sont modelés et éloignés du corps⁷⁸. Il est impossible de deviner la position des mains, puisqu'un des bras est cassé à l'épaule même et ce qui reste encore de l'autre indique seulement que le bras était plié au coude et tendu en avant. Le no. 14, fig. 30 représente un petit bras cassé du même genre, ayant sans doute appartenu à une figurine.

La plastique animale. – A côté des quelques têtes d'animaux (fig. 35, nos. 3, 4, 5 et 6), qui servaient d'anses et dont il a été question au chapitre respectif, on trouve, assez grand nombre, divers fragments et aussi des figurines entières représentant des animaux, de dimensions variées: ils sont si bien modelés, les caractères particuliers – et quelquefois le sexe même – sont reproduits avec un tel soin que, le plus souvent la ressemblance au modèle est frappante et l'identification des animaux – presque toujours domestiques – est très aisée. Voisi, par exemple, un petit animal, un cochon (fig. 34, no. 5), assez exactement modelé; ou bien des têtes de mouton (fig. 35, nos. 6 et 8), dont les cornes sont cassées. Les autres figurines représentent de quadrupèdes, appartenant peut-être à la race bovine (fig. 34, nos. 1, 4 et 7; fig. 35, no. 4); les petites statuettes à queue courte et relevée représentaient peut-être des chiens et parfois même des chèvres⁷⁹ (fig. 34, nos. 8 et 12). Le no. 2, fig. 31, représente la partie antérieure d'un quadrupède robuste, dont le mufler est cassé. Ce fragment est intéressant par l'échine très accentuée, qui part du sommet de la tête, aussi bien que par les deux rangées de mammelles, qui le font ressembler à une louve ou à une chienne de grande taille. Pour le no. 10, fig. 30, les petites rayures qu'on remarque sur le ventre de l'animal figuraient aussi, peut-être, les tétons ou bien le pelage floconneux. Les autres figurines sont trop fréquentées pour qu'on puisse les identifier – à l'exception toutefois de nos. 12 et 13, fig. 36, qui ressemblent d'assez près à des têtes de brebis”.

⁷⁸ Hoernes et Fiala, *Butmir*, II, pl. III, fig. 13, petite figurine sans tête, mais conservant encore les bras, dont l'un est replié et relevé.

⁷⁹ *Mitt. d. Präh. Comm.*, 1903, p. 383, fig. 97; p. 370, fig. 16; Hoernes, *op. cit.*, p. 309; Wace and Thompson, *op. cit.*, p. 128, fig. b. - *Şipeniş, Jahrb. d. k. k. Kom.*, 1904, col. 118 - 119; *Trudy*, XI, p. 795, fig. 91, et XIII, pl. VI; *Dolgozatok-Travaux*, 1911, p. 244, fig. 86.

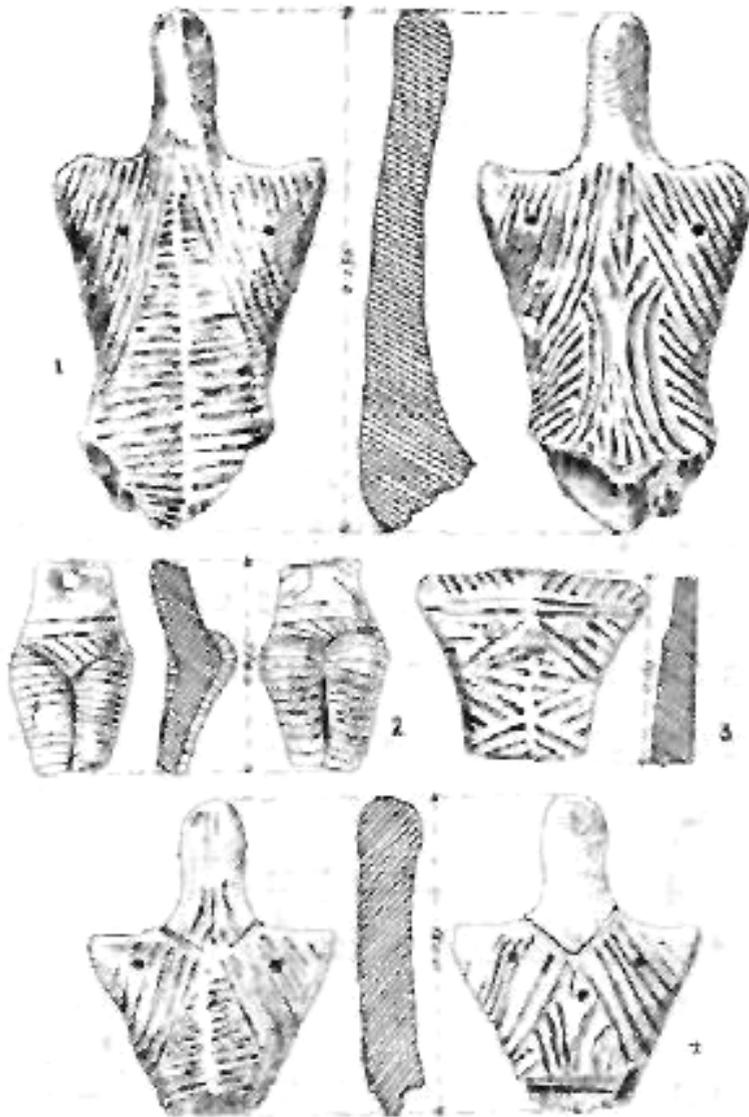


Fig. 28a.

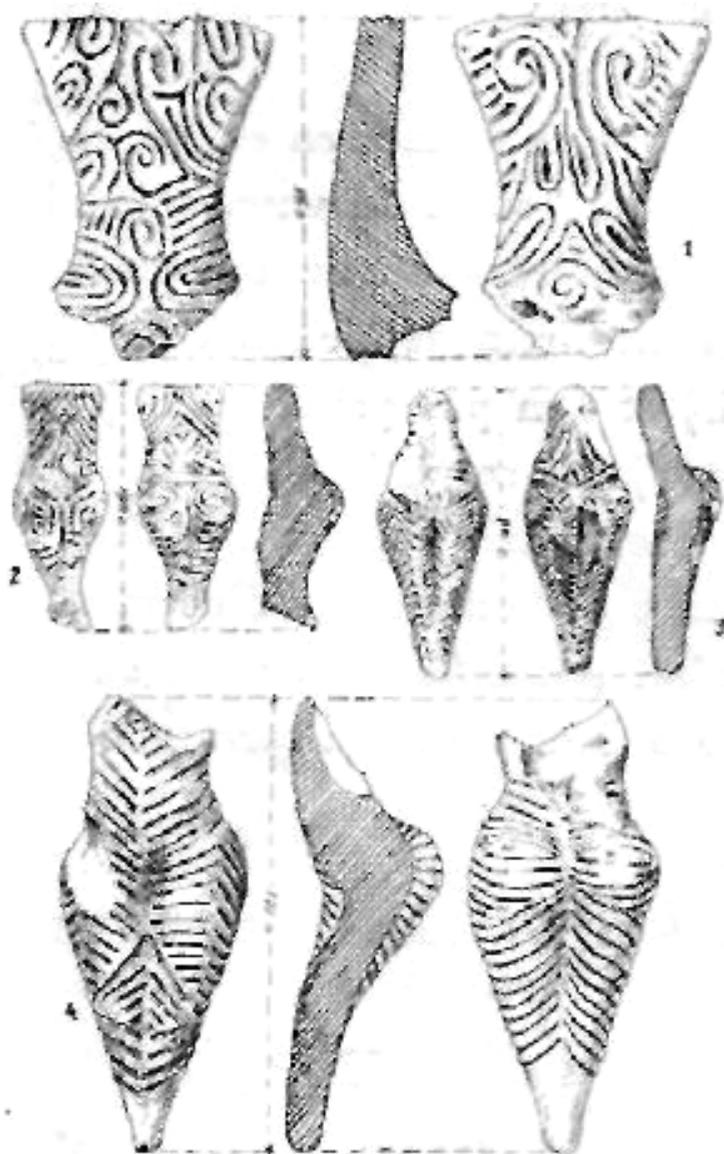


Fig. 28.

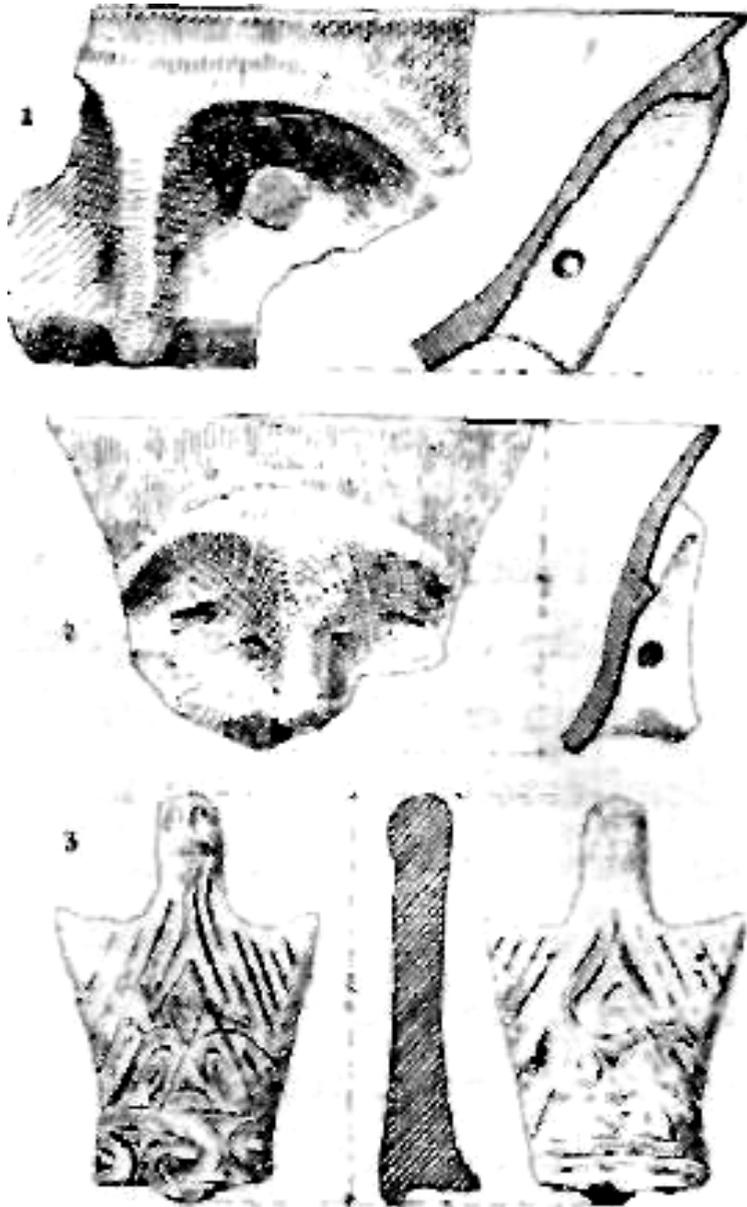


Fig. 29.

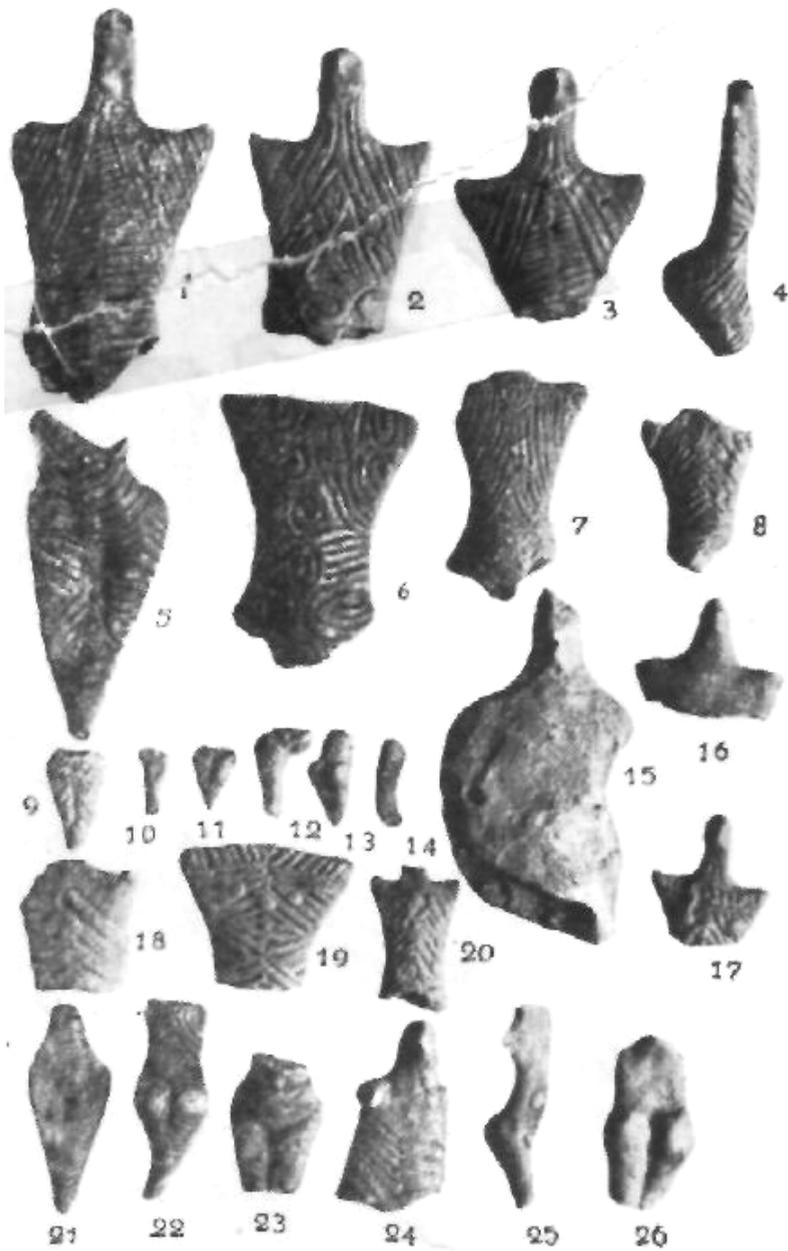


Fig. 30.

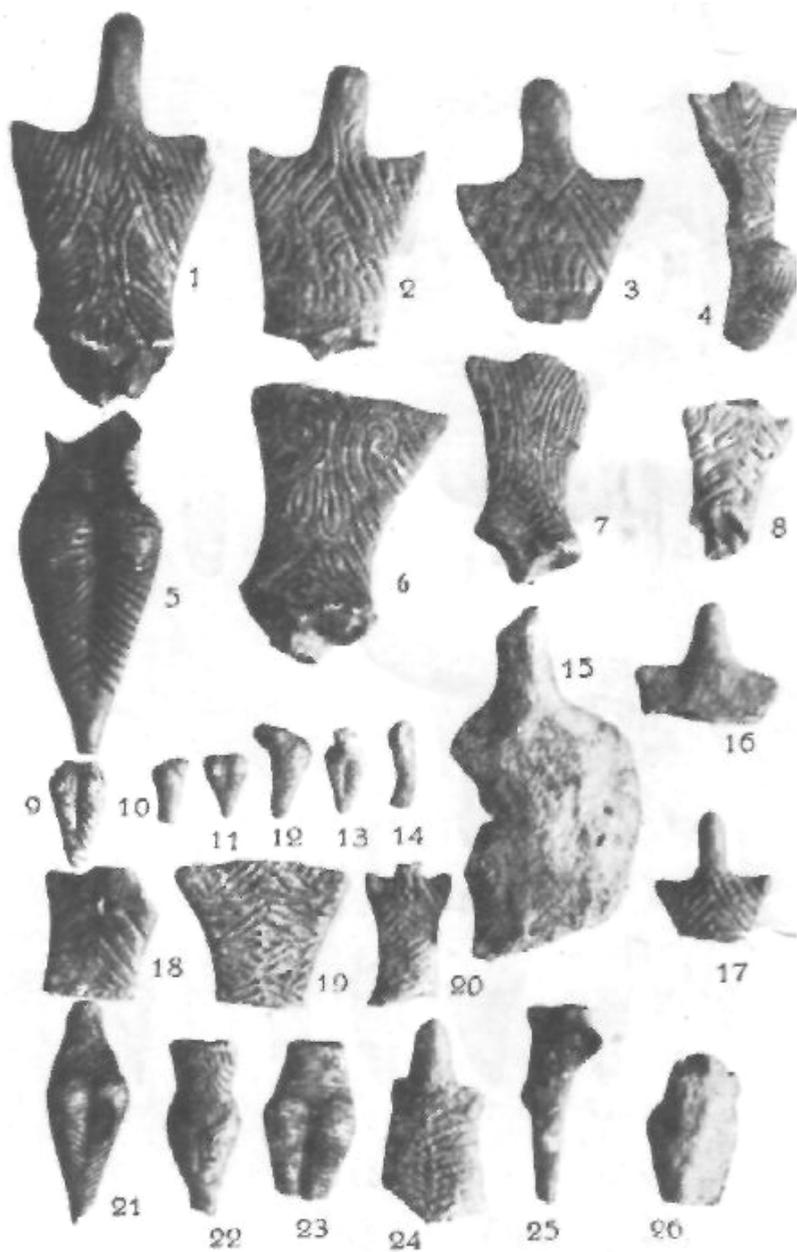


Fig. 31.

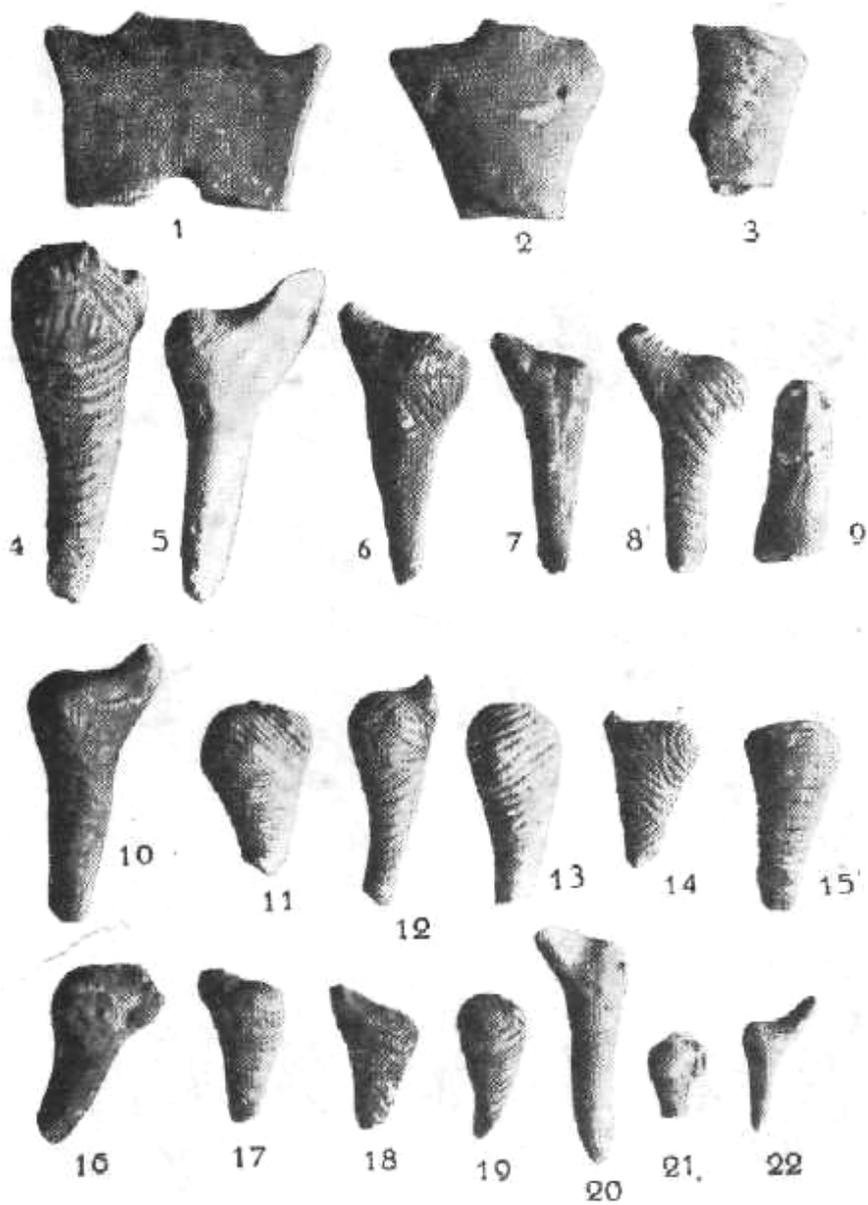


Fig. 32.

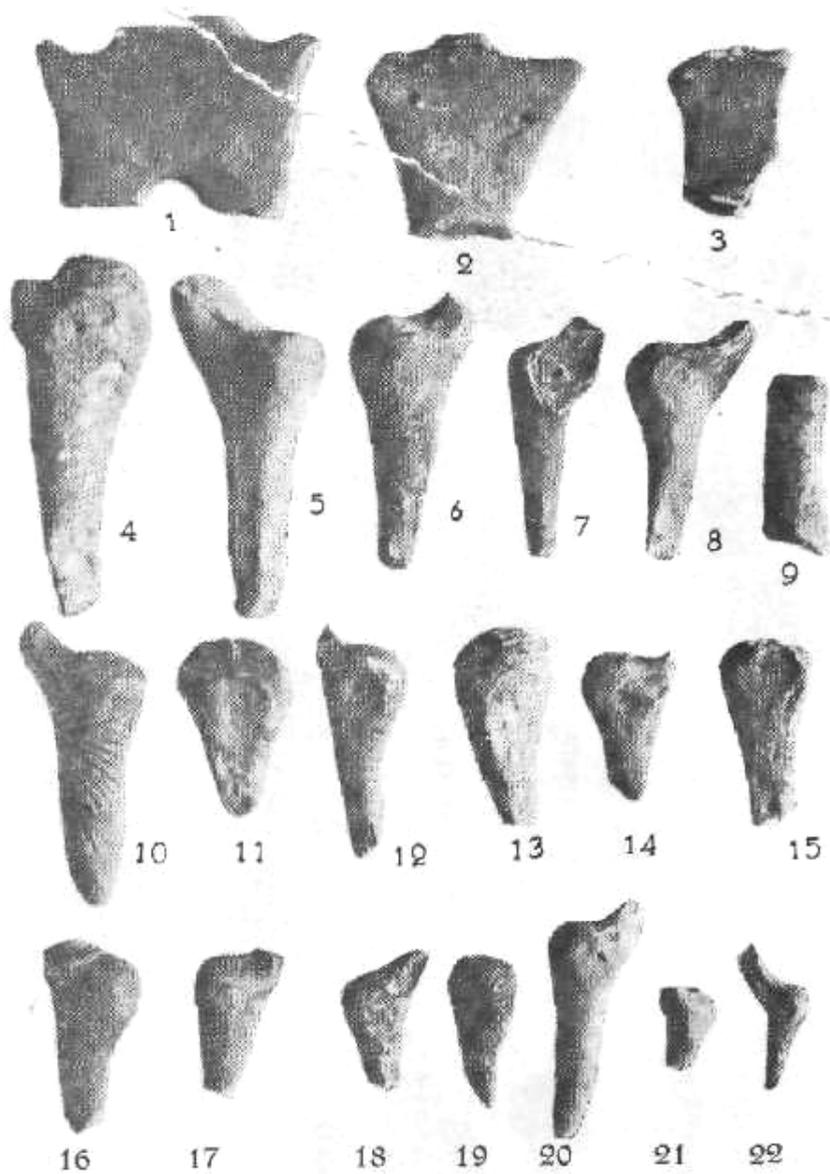


Fig. 33.

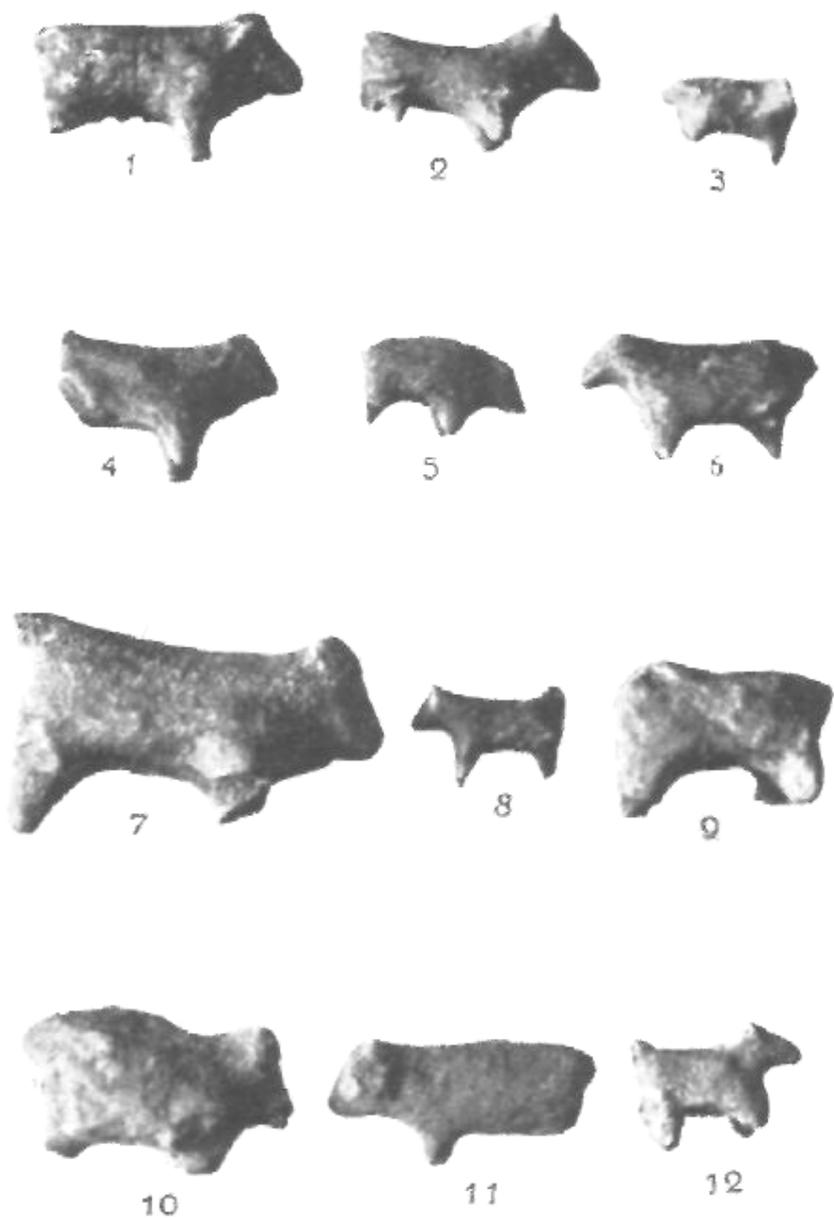


Fig. 34.

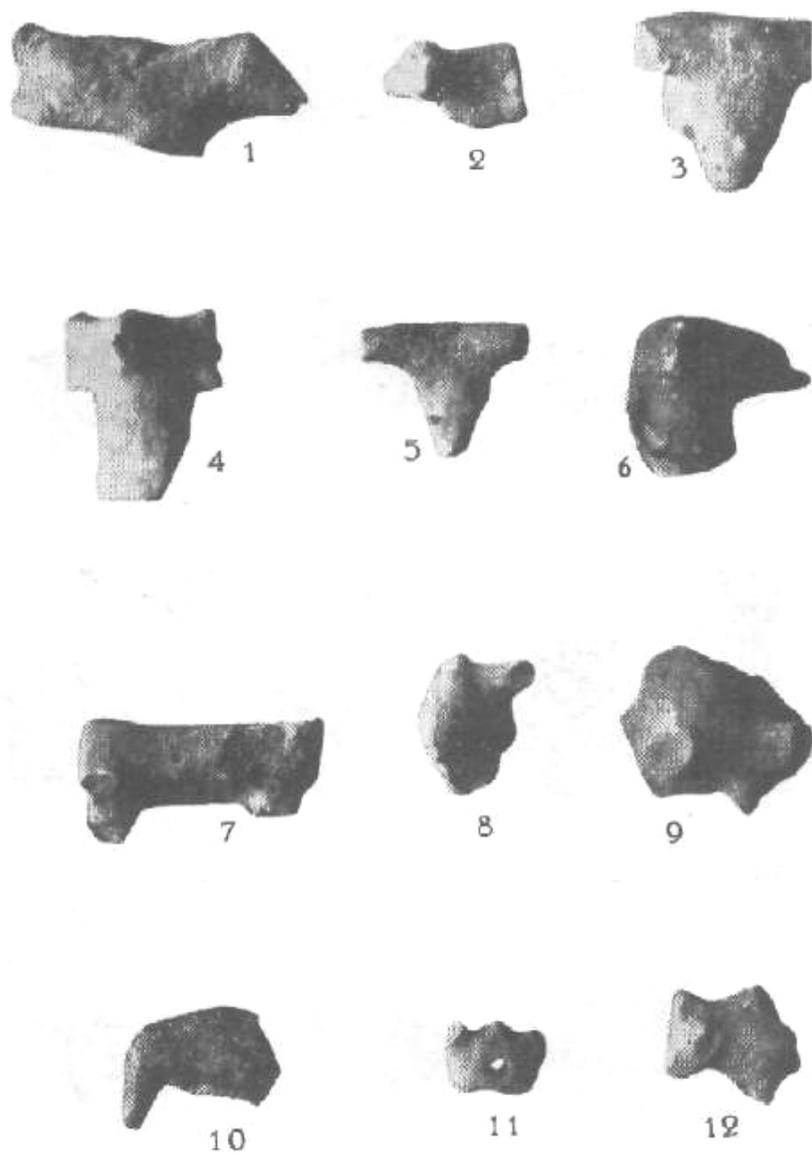


Fig. 35.

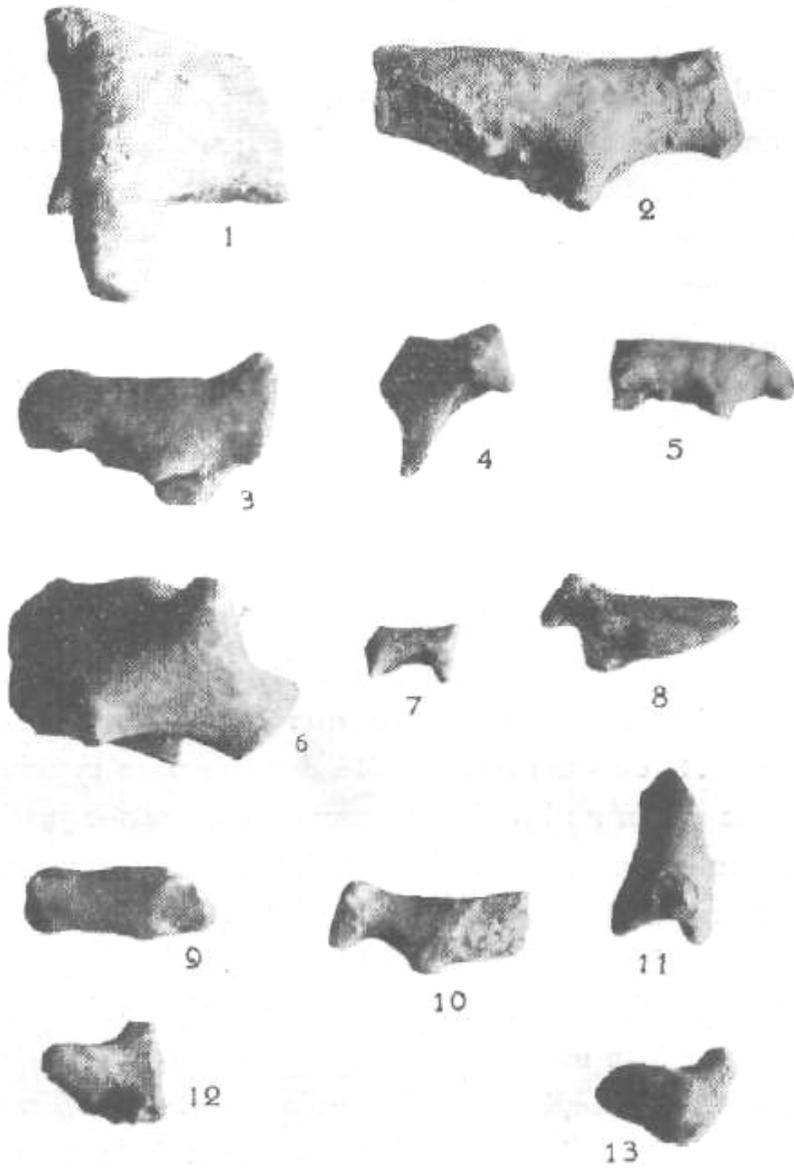


Fig. 36.

*

*

*

Ceramica rezultată în urma cercetărilor recente poate fi separată în două categorii: cea datorată primei intervenții, din 2001 (fig. 3-8; 37-42), și cea rezultată ca urmare a cercetărilor sistematice, din anii care au urmat. Noi vom prezenta doar materialele recoltate de M.-C. Văleanu. În ceea ce privește descoperirile ulterioare primei intervenții, au fost valorificate elementele arhitectonice ale locuirii (C.-M. Lazarovici, Gh. Lazarovici, 2003, p. 41-74; C.-M. Lazarovici, Gh.-C. Lazarovici, 2004, p. 9-42), fiind stabilite fazele și etapele de locuire, identificate pe baza elementelor amenajate (locuințe, bordeie, vetre, gropi, încăperi etc. (*Ibidem*)). Celelalte categorii ale materialului arheologic descoperit prin săpăturile sistematice au fost doar enunțate, cu precizarea faptului că predomină ceramica, dar s-a descoperit și o mare varietate de reprezentări plastice, antropomorfe și zoomorfe, acestea din urmă aparținând animalelor domestice și sălbatice, de unde se poate evidenția existența unui cult animalier (C.-M. Lazarovici, Gh.-C. Lazarovici, S. Țurcanu, 2003, p. 264). S-a mai precizat existența vaselor de lut ars, printre care s-au remarcat vasele de tip chiup, decorate cu barbotină și cu brăuri alveolate, vase-suport, fructiere, castroane cu protome zoomorfe, unele pictate policrom (C.-M. Mantu-Lazarovici, Gh. Lazarovici, C. Hriban, C. Ungureanu, M.-C. Văleanu, 2002, p. 273). Se mai precizează faptul că din totalul ceramicii, 70-75 % este reprezentată de categoria semifină, 10-12 %, uzuală și grosieră, 13-14 %, ceramică fină, dar cea pictată se află într-un procentaj de 85-90 %. Pictura a fost realizată pe fondul alb al vaselor, în trei culori, cu un foarte bogat și variat decor, specific etapei Cucuteni A3, dar cu precizarea că, pe baza prezenței fragmentelor ceramice de culoare neagră, roșie și brună, aceasta din urmă cu angobă castanie, slab păstrată, se apreciază că locuirea cucuteniană de la **Ruginoasa-Colina lui Drăghici** începe în etapa Cucuteni A2 (C.-M. Lazarovici, Gh.-C. Lazarovici, S. Țurcanu, A. Sote, 2005, p. 316).



Fig. 37.



Fig. 38.



Fig. 39.



Fig. 40.



Fig. 41.



Fig. 42.

V. ARTA RELIGIOASĂ LA COMUNITĂȚILE UMANE ENEOLITICE DE LA RUGINOASA

Materialele arheologice cu elemente de certă spiritualitate, descoperite la Ruginoasa cu ocazia primei intervenții de salvare, sunt destul de bogate și diversificate: ceramică de uz comun și pictată, inclusiv cozi de linguri și polonice, plastică antropomorfă și zoomorfă, inclusiv modelaje pe corpul vaselor mari (protome zoomorfe sau antropomorfizate), elemente conice, mese-altar de dimensiuni mici. Aceste mărturii ale spiritualității comunităților umane din importanta așezare luată în considerație reprezintă sensul demersului nostru.

*

În cadrul ceramicii pictate, credem că nu toate ornamentele, motivele decorative, indiferent de obârșia ori natura lor pot și trebuie să fie considerate ca reprezentând elemente de certă factură religioasă. Admitem faptul că prin însăși natura sa, arta picturii cucuteniene are trăsături de spiritualitate, dar încercăm să nu confundăm spiritualitatea cu religia, chiar și în preistoria epocii noi a pietrei; aceasta cu atât mai mult cu cât majoritatea materialelor arheologice ceramice ne-a parvenit în stare fragmentară, uneori atât de accentuată, încât nu se pot distinge motivele decorative pentru a avea o imagine adecvată asupra naturii artistice a creației și compoziției acesteia. Mai adăugăm faptul că, după opinia noastră, prea adesea s-a căutat identificarea elementelor religioase, chiar de manifestare a sacrului individual și colectiv, a practicilor, riturilor și ritualurilor colective cu caracter de generalizare, *obligatorii* pentru toate comunitățile umane din imensa arie de răspândire a locuirilor celor trei faze de evoluție a culturii (complexului cultural) Cucuteni-Ariușd-Tripolie. După opinia noastră, *marile teme religioase* identificate de D. Monah (1992), V. Chirica (2004), de alți exegeți (A. Nițu, 1980; A. Nițu, M. Mantu, 1987; M. Petrescu-Dîmbovița, M.-C. Văleanu, 2004 etc.) pot reprezenta doar idei generale ale religiozității comunităților umane cucuteniene, nu și manifestări cultice cu caracter individual, specifice unor anumite așezări cucuteniene, a căror existență se încearcă a fi demonstrată pe baza unor descoperiri arheologice, uneori de caracter particular.

Noi vom lua în considerație numai acele puține elemente identificate la **Ruginoasa-Colina lui Drăghici** – vase pictate, reprezentările în relief pe pereții unor vase, plastica antropomorfă și zoomorfă, alte elemente plastice (conuri) sau piese de cult (mese-altar, scaune-tronuri), care constituie mărturii

incontestabile ale creației artistice de factură religioasă, unele dintre acestea reprezentând, după opinia lui VL. Dumitrescu (1979, p. 72) „sculptura cucuteniană”.

Pictura de caracter religios se referă, mai întâi, la trei fragmente, provenind de la vase diferite, cu reprezentare antropomorfizată, probabil feminină. Acestea semnifică *oranta*, după modelul redat în relief pe numeroase alte vase cucuteniene, descoperite în diferite stațiuni și niveluri de locuire.

Primul fragment pare să provină de la un vas de dimensiuni medii, probabil un chiup, cu exteriorul lucrat îngrijit, pregătit special pentru a fi pictat. Acesta ar putea fi încadrat în varianta V: vase cu corpul bombat, mai mult late decât înalte, ale ceramicii fazei Cucuteni A de la Cucuteni-Cețățuie (M. Petrescu-Dîmbovița, M.-C. Văleanu, 2004, p. 168). Suprafața exterioară a fost amenajată pentru pictură, bine lustruită, în timp ce interiorul a fost doar netezit, fără a prezenta pregătirea specială pentru pictură, deoarece partea superioară nu era suficient de largă în sensul de a permite introducerea instrumentului de pictat și realizarea controlată a motivelor decorative; este posibil să fi avut pictat numai interiorul gurii. S-a păstrat doar o porțiune a gâtului și a umărului vasului. Pictura de pe gât s-a deteriorat aproape în întregime, dar cele două urme de culoare roșie-cărămizie, ca și altele, albe, dar foarte șterse, fac dovada că și această parte anatomică a vasului a fost pictată. Imediat sub gât, cel mai bine s-a păstrat conturul *orantei* (fig. 43/1; 44/1). Dintr-un romb (care se știe că reprezintă imaginea sacralizată a acelei părți din corpul feminin, ce conține viața de dinainte de naștere, a fertilității) (V. Chirica, 2004 a, p. 113), pornesc trei elemente verticale. Cel din centru reprezintă continuarea laturilor superioare ale rombului, pe o înălțime de 2 cm și o grosime de numai 7-8 mm, ușor evazat la extremități; partea sa superioară se termină cu o bandă de culoare șocolatie, mai largă cu 1 mm față de corpul vertical, care este realizat cu culoare maronie, bordat pe margini cu șocolatiu (trebuie să precizăm că nuanțele precizate reprezintă starea actuală a picturii, afectată de mileniile de zacere în condițiile prezenței agenților chimici din sol). În interpretarea noastră, acest element pictural constituie partea superioară a antropomorficului, de la abdomen (rombul, gol la interior, însă tot de factură rombică, urmând exteriorul laturilor) dar în sus, inclusiv capul, evident extrem de stilizat. Cele două brațe pornesc din unghiurile superioare laterale, orizontale ale rombului; se prelungesc puțin (câțiva mm) în jos, oblic, pentru a reliefa coatele mâinilor, apoi se ridică aproape vertical, puțin oblic spre interior (spre capul divinității); pictura brațului stâng este mai bine păstrată, de aceeași culoare ca și „capul”, șocolatie, dar cu urme de pictură mai deschisă, ca și „gâtul”; pictura brațului drept este mai corodată, cu culoarea ștersă, de nuanță roșcat-cărămizie, cu dungi șocolatii. Deteriorarea picturii nu poate crea

certitudinea completării acestei imagini, cu prelungiri ale brațelor, vertical, dar în jos, prin două benzi late, de pictură corodată, însă cu dungi șocolatii. Chiar și rombul pare să fi avut o prelungire la partea sa inferioară, dar se mai observă numai nuanțe puțin mai închise față de fondul, probabil alb, cu care era acoperită întreaga suprafață a vasului. În partea dreaptă a antropomorficului de disting elementele altui decor, alcătuit dintr-o bandă lată, oblică, de culoare roșcat-cărămizie cu dungi șocolatii; ruptura vasului, la partea inferioară a acestei benzi nu permite observația sigură că această bandă aparține motivului decorativ care urmează, și care este format dintr-o altă bandă, tot roșcat-cărămizie, dar oblică-arcuită, cu numai două dungi șocolatii, la fel de arcuite; la partea superioară, dunga din partea stângă pare să se continue orizontal, delimitând, în felul acesta, registrul decorului de pe umărul vasului, de acela de pe gâtul acestuia. Acest motiv complex se continuă, spre dreapta, cu partea dreaptă a unei ove, cu un element pictural în centru, distrus de ruptura fragmentului ceramic. În interpretarea decorului desfășurat, realizat de noi (fig. 43/1), aici ar fi putut să fie reprezentat un alt motiv al *orantei*, cu trei „brațe” verticale, dar nu putem avea certitudinea acestei reprezentări picturale.

Al doilea fragment are, ca decor, o altă *orantă*, ce a fost pictată pe un vas care, după grosimea pereților, pare să fi fost de dimensiuni mai mari decât precedentul (fig. 43/2) Acesta s-ar putea înscrie în categoria a III-a, vase cu corp bombat (dar svelt) de la Cucuteni-Cetățuie (M. Petrescu-Dîmbovița, M.-C. Văleanu, 2004, p. 166). Pictura este, și în acest caz, deteriorată, dar se poate observa fondul alb al vasului, peste care s-au așternut motivele decorative, care acopereau în întregime corpul și umărul vasului (atât cât s-a păstrat). Elementul antropomorf are tot trei benzi verticale, pornind de la un romb (gol și sub formă de cerc, deci rotund la interior). Din laturile superioare ale rombului, ușor arcuite, pornește banda verticală, care reprezintă gâtul și capul, din bandă roșie, evazată la partea superioară, unde se termină printr-o accentuare a culorii. Și în acest caz, capul se termină în linie aproape orizontală, foarte puțin arcuită spre exterior. Stilizarea este la fel de accentuată. Brațele divinității pornesc din unirea unghiurilor laterale ale rombului cu unghiul inferior, oblice la exterior și arcuite în semicerc la interior. De la nivelul „cotului” mâinii stângi, antebrațul devine vertical, cu o foarte slabă subțiere la mijloc; ruptura vasului la nivelul „cotului” mâinii stângi face imposibilă cunoașterea exactă a formei antebrațului, dar putem avea certitudinea simetriei cu brațul stâng, astfel că, în interpretarea decorului desfășurat, realizat de noi (fig. 43/2), acest antropomorf se prezenta, inițial, cu ambele brațe ridicate vertical. Decorul fragmentului prezentat mai păstrează, în partea sa stângă, o bandă verticală roșie, aproape paralelă, cu trei linii, tot

roșii, puțin distanțate, care au fost trasate peste albul aproape uniformizat, sub brațul mâinii stângi. Nu avem certitudinea că peste roșul benzilor au fost trasate linii sau dungi de culoare mai închisă (neagră sau șocolatie).

Al treilea fragment ceramic provine de la un vas de mari dimensiuni, rupt la nivelul liniei care delimitează gâtul. Probabil că partea superioară a vasului era foarte largă și evazată, căci pe partea interioară a gâtului se mai observă câteva benzi și dungi de culoare, roșii, respectiv negre-șocolatii. În partea stângă se păstrează, parțial, perforația realizată pentru susținerea verticală a vasului, de formă rotundă (fig. 43/3; 44/2). În cadrul descoperirilor efectuate de H. Dumitrescu (1933, p. 71, fig. 18, 1, 3, 5), astfel de perforații sunt specifice vaselor-suport, pe care le regăsim și la Cucuteni-Cetățuie (M. Petrescu-Dîmbovița, M.-C. Văleanu, 2004, p. 170-172, fig. 112/8; 113/4, 6; 114/3, 6), ca, de altfel, în toate locuirile cucuteniene.

Atât cât s-a păstrat din decor, acesta are în partea stângă o bandă lată (2,2 cm la mijloc) și înaltă (11 cm), mai arcuită la interior decât la exterior, peste care s-au trasat, pe centru și pe margini, linii (dungi) negre-șocolatii, care urmau conturul benzii de culoare roșie-cărămizie; această bandă aparține, fără îndoială, altui motiv decorativ, pe care nu-l putem preciza. Decorul central este reprezentat de trei benzi verticale, care par că se unesc la partea inferioară, printr-o dungă (lățimea, 8 mm) oblică: brațul stâng al acestui antropomorf pornește de la baza celui central, oblic spre stânga, apoi, la nivelul „cotului” banda devine mai lată și urcă (8 cm), cu lățimea de 2 cm la partea superioară; ea este străbătută de două linii verticale, spre margini, de culoare neagră-șocolatie, care se unesc la nivelul „cotului”; banda centrală este verticală, uniformă ca grosime, marcată tot de două linii negre-șocolatii pe margini, dar în treimea superioară are realizat un unghi, ca o *excreșcență*, de la care linia se curbează ușor spre interior; culoarea părții superioare este ștearsă, dar pare oblică și mai scurtă decât banda din partea stângă; banda dreaptă are exteriorul la nivelul fragmentării vasului, astfel că putem preciza doar că, prin oblicitatea spre dreapta a întregului motiv decorativ, aceasta pare mai înaltă decât celelalte (înălțimea, 10,5 cm), dar și ea conține două linii negre-șocolatii, trasate în partea sa centrală; în plus, partea superioară a motivului decorativ pare să se găsească pe aceeași linie de oblicitate (paralelă) cu partea sa inferioară. În acest caz, doar existența celor trei benzi verticale, dintre care primele două sunt unite cu certitudine la partea inferioară, ca și simetria, specifică artei cucuteniene, ne dau temei să interpretăm acest decor ca reprezentând tot o *orantă*. Precizăm însă faptul că un decor aproape identic apare pe pieptul a trei statuete de la Dumești, în zona centrală, înscrise ca într-o „stampilă”, fără ca acest decor să aibă caracter antropomorfizant (R. Maxim-Alaiba, 1987, p. 272-274, fig. 1; 2; 3, stânga).

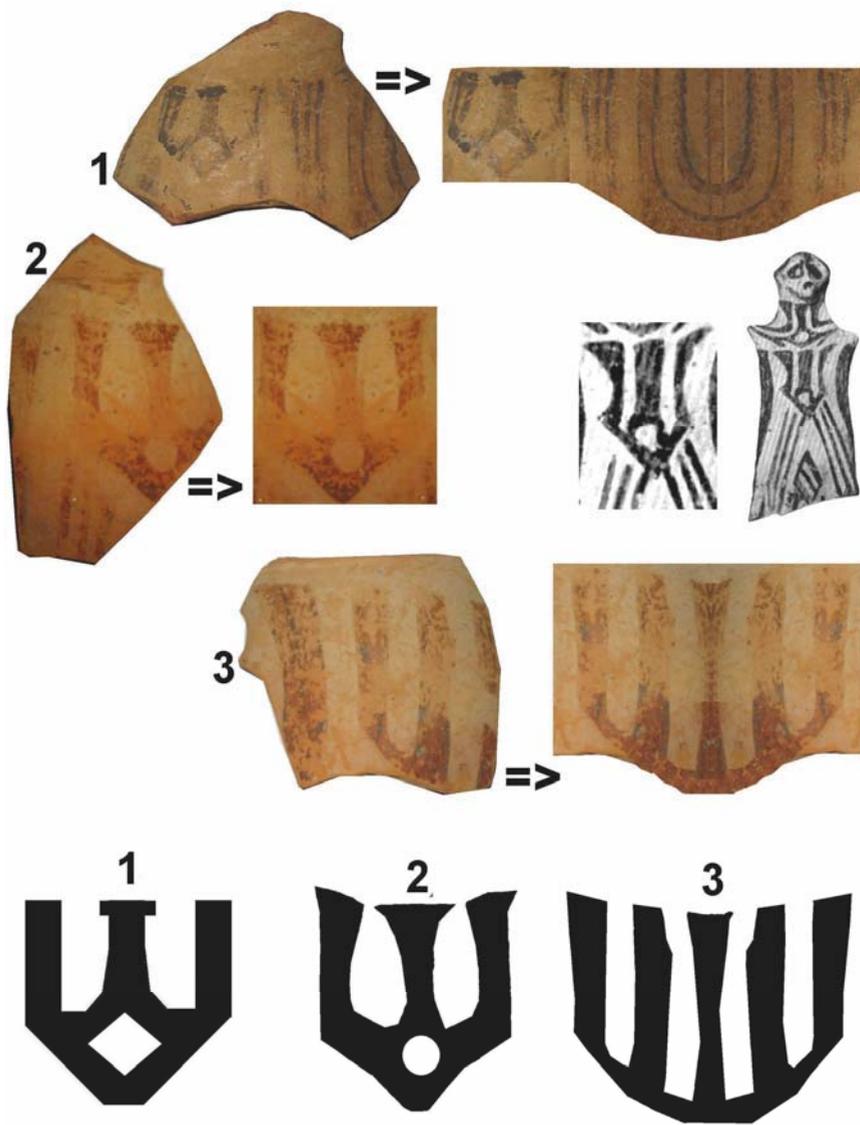
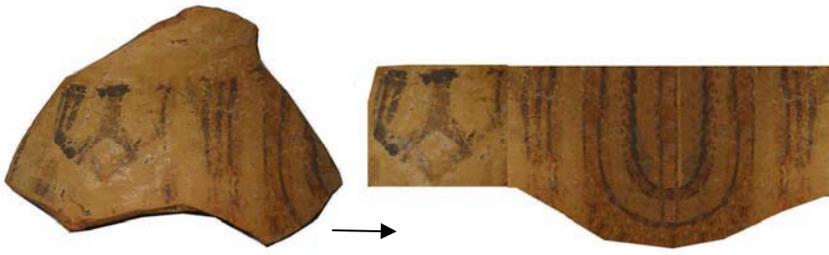


Fig. 43.



1.



2.



3.



Fig. 44.

*

*

*

Imaginea *orantei* în arta religioasă a fost identificată, pentru prima dată, în creația artistică a Paleoliticului superior. Ne referim la descoperirile de la Geissenklösterle (Baden-Wurtemberg, Germania) (G. Bosinski, 1990, p. 69) și la cea din grotă Tito Bustillo (Spania) (A. Moure Romanillo, 1995, p. 166, fig. 4/1), cu precizarea că aceluiș tip de reprezentare i-ar putea aparține alte imagini din grotă menționată, sau din grotă Pendo (Spania), (*Ibidem*, p. 166, fig. 4/2, respectiv, 3) (fig. 45/1-3). Placa din ivoriu din grotă de la Geissenklösterle aparține locuirii aurignaciene, datată între 34.000 și 29.000 ani a. Chr. Placa din ivoriu are lungimea de 38 mm și lățimea de 14 mm, fiind sculptată pe ambele fețe: pe una dintre acestea este realizată o figură antropomorfă în relief, văzută din față. Capul este scurt și oval, este încadrat de brațele ridicate, paralele, iar corpul propriu-zis și picioarele, au proporții normale, puțin depărtate, prin această poziție, ca și prin lărgimea șoldurilor sugerându-se feminitatea imaginii realizate. Pe revers, decorul este reprezentat de patru aliniamente verticale din puncte ușor scobite. Prima creație artistică de la Tito Bustillo (fig. 46/1) este gravată pe un fragment de baghetă semirotundă, din corn de cervideu și aparține unui nivel atribuit Magdalenianului superior, datat între 13.000 și 11.500 a. Chr. Partea superioară a figurinei antropomorfe este reprezentată de corpul propriu-zis, care are, la partea superioară, brațele redată prin linii oblice, spre dreapta și spre stânga. Liniile care delimitează corpul sunt bordate cu câte un șir de puncte ce urcă până la nivelul unde brațele se despart de trunchi. Aceleași puncte, dispuse în unghi, dar în asocieră cu linii verticale (în centru) sau oblice (pe partea stângă) par să indice zona genitală (vulva, redată prin incizia verticală, ce simbolizează spațiul sacralizat al sexualității (V. Chirica, 2004 a, p. 113); picioarele sunt figurate prin trei linii incizate, două oblice, de la nivelul abdomenului în jos, și a treia, care delimitează conturul exterior al picioarelor. A doua piesă este reprezentată de o figurină, sculptată în partea corticală a unui corn de cervideu. Conturul ondulat redă corpul și coapsele, mâinile ridicate fiind doar sugerate prin două „cioturi” care par să sugereze înălțarea umerilor (ca și la unele statuete cucuteniene, Vl. Dumitrescu, 1979, p. 74); dar accentuarea gâtului ar putea indica faptul că această creație reprezintă un pandantiv (H. Delporte, 1991, fig. 85). Piesa din grotă Pendo, ce ar putea reprezenta de asemenea un pandantiv (fig. 46/3), reprezintă tot conturul ondulat al unei femei, cu brațele ridicate (A. Moure Romanillo, 1995, 86

p. 152, fig. 4/3). Nivelul de locuire în care a fost găsită aparține unei etape dintre Magdalenianul inferior și cel recent, datată între 15.000 și 13.000 ani BP. Și aici, zona sacralizată genitală este sugerată de o linie verticală și mai multe linii oblice, dispuse în rețea (avers), pe revers fiind realizate numai 9 linii oblice.

*

În arta religioasă a Neo-Eneoliticului, astfel de reprezentări se diversifică atât în ceea ce privește suportul pe care sunt realizate, cât și în ceea ce privește modelarea lor. Cea mai reprezentativă creație pare să fie silueta feminină de pe vasul de la Bârlălești (D. Monah, 1997, p. 490, fig. 238/6) (fig. 45/3), dar și statuetele cu „cioturile” brațelor înălțate, ca la Scânteia, Dumești etc. (*Ibidem, passim*; V. Chirica, C.-M. Mantu, S. Țurcanu, 1999; C.-M. Mantu, 1993, p. 51-68; R. Maxim-Alaiba, 1987, p. 269-286). Dar, tot în așezarea de la Dumești a fost descoperit un *pithos* de mari dimensiuni, din pastă poroasă, cu barbotină acoperită de fondul alb al vasului, pe care s-au modelat, în relief, două siluete feminine, ambele în poziție de *orantă*, dintre care una văzută din spate (are fesele pronunțate), cealaltă, probabil din față, cu picioarele depărtate, în poziție de naștere (R. Maxim-Alaiba, 1987, p. 270, fig. 13) sau de dans, evident, ritualic, după opinia noastră (fig. 47/1). Indiferent de interpretarea care se dă acestei creații plastice (naștere, respectiv, dans ritual), este cert ca ea se înscrie printre valorile sacrului colectiv al comunităților umane preistorice. De altfel, dacă am raporta această reprezentare la cea cunoscută sub denumirea de *carte à jouer* de la Laussel, Franța (V. Chirica, 2004 a, p. 114-115), am putea constata că însăși realizarea acesteia, pe un vas cu barbotină, de calitate îndoielnică, ar putea da temei supoziției privind sacrul necunoscut al unor ritualuri cultice. De asemenea, considerăm necesar să semnalăm faptul că unele dintre scăunelele (tronurile) pe care arau așezate o parte dintre statuetele din nivelele precucuteniene de la Poduri (D. Monah ș.a., 2003, p. 109) și Isaiia (N. Ursulescu, F.-A. Tencariu, 2006, p.113, fig. 29) pot reprezenta nu numai coarne extrem de stilizate, de bovidee, dar și elemente decorativ-spirituale ce intră în compoziția clasică a *orantei*.

*

Exegeții în domeniu nu au acordat prea multă atenție semnificației acestor creații ale artei religioase paleolitice sau eneolitice, considerându-le îndeosebi ca elemente artistice, lipsite de o semnificație spirituală, cultică

deosebită, în legătură cu fenomenul religios, specific comunităților umane preistorice. Noi am considerat (V. Chirica, 2004 a, p. 119; G. Davidescu, V. Chirica, M. Cucolea, 2005, p. 53-54) aceste elemente ale artei paleolitice și neo-eneolitice ca reprezentând o **temă majoră** în arta religioasă a comunităților umane din întreaga epocă a pietrei. Dar această identificare a creației artistice, sensul ei religios, pune cu acuitate problema caracteristicilor divinităților, a importanței lor în cadrul unui posibil *pantheon*, sau a existenței unei singure divinități supreme, feminine, numită *Magna Mater (Dea Mater)*, divinitatea masculină aflându-se într-o relație de oarecare subordonare. Așa au fost interpretate reprezentările duble, feminin-masculin, considerate ca o ordine ierarhică a acestora, tratate simbolică de tip *hieros gamos* – unirea spirituală între *Marea Divinitate* feminină și taurul celest (D. Monah, 1992, p. 191). În acest sens, putem avansa ideea că, dacă *Marea Divinitate* este redată în poziție de *orantă*, înseamnă că ea imploră protecția, sprijinul, ajutorul etc., unei alte divinități, situată pe un plan superior; întrucât aceasta, *Marea Divinitate* este asociată cu taurul, care devine divinitate supremă, în religiile epocii bronzului (R. Alaiba, 2000, p. 295-303), constatăm că la **Ruginoasa-Colina lui Drăghici** s-a evidențiat reprezentarea unor noi idei religioase cu mult timp înainte ca acestea să se generalizeze în spațiul cultural carpato-dunărean, dar asupra acestui aspect al fenomenului religios, așa cum se poate identifica pe creațiile artistice de la **Ruginoasa-Colina lui Drăghici**, vom reveni atunci când vom trata *umanizarea* taurului.

*

Un aspect deosebit al decorului vaselor menționate îl reprezintă interpretarea motivelor ilustrate pe primul fragment prezentat (fig. 43/1; 44/1). Ne referim la rombul din centrul reprezentării *orantei*. Arhetipul îl reprezintă tot creația artistică a Paleoliticului superior european. Uneori acesta este asociat cu triunghiul, ambele fiind considerate ca reprezentând elemente antropomorfizate, uneori de origine vegetală (fig. 48). De altfel, analizând motivele geometrice, reprezentate în arta *abstractă* paleolitică (J. K. Kozlowski, 1992, p. 74-76; G. Bosinski, 1990, p. 161-164; G. Sauvet, 1990, p. 90-97, fig. 3-8; Al. Marshack, 1990, p. 152, fig. 19), epipaleolitică (Al. Păunescu, 2000, p. 348-350, fig. 140/2a-b) și neolitică (Gh. Dumitroaia, 1987, p. 21 și urm.; S. Marinescu-Bîlcu, 1974; D. Monah, 1997, *passim*), constatăm destul de des repetarea tringhiului și a rombului, în manieră simplă sau complicată, evolutivă, ca idee artistică de sacralizare a feminității în toată complexitatea sa de spiritualitate (fig. 49). Trecerea între Paleolitic și Neolitic o reprezintă cunoscuta falangă din stratul II (datat la 10.125 +/- 200 BP) din 88

așezarea de la Cuina Turcului-Dubova, pe Dunăre (fig. 49/7) reprezentând, după opinia noastră (V. Chirica, 2004 a, p. 113, fig. 4/7), o siluetă feminină stilizată, având ca element central al decorului rombul încadrat de două triunghiuri, simboluri ale sacralității feminine (nu neapărat ca elemente definitorii ale unei divinități). Multiplicarea acestor simboluri îndeosebi în culturile Precucuteni (S. Marinescu-Bîlcu, 1974) și Cucuteni (D. Monah, 1997) reprezintă nu numai elemente decorative, ci și mărturii ale sacralului, cu semnificații asupra nașterii și perpetuării comunității, știut fiind faptul că, spre deosebire de paleolitic, în epoca agriculturii și a creșterii vitelor, copiii constituiau chiar o componentă importantă a colectivității umane. Nu putem ști cu certitudine care este semnificația decorului geometrizat, reprezentat de șiruri de romburi, pictate pe o statueta fragmentară, dar de mari dimensiuni, descoperită la Hăbășești (Vl. Dumitrescu, 1967, fig. 56), dar nu excludem ideea multiplicării *semnului*, cu rezonanță în puterile harice, de natalitate, ale divinității feminine (fig. 47/2). În arta paleolitică, aceste tipuri de reprezentări simple, stilizate, de aspect vegetal îndeosebi (A. Nițu, 1980), dar considerate și simboluri ale feminității (A. Leroi-Gourhan, 1965, p. 64-66), au fost reproduse pe cele mai diferite suporturi, printre care menționăm vârfurile de lance de la La Madeleine, Franța, de epocă magdaleniană (D. Vialou, 1999, p. 222-224, fig. 13 A), ceea ce semnifică multitudinea interpretărilor. Nu trebuie însă, să generalizăm, și să considerăm că orice reprezentare a rombului constituie mărturia sacralității feminine; este posibil că uneori s-a dorit numai acoperirea estetică a suprafeței vasului, fără semnificația spirituală a decorului.

*

Creația artistică, bazată pe reprezentări feminine, de la **Ruginoasa-Colina lui Drăghici** (ne referim numai la descoperirile cu ocazia primei intervenții, de salvare) este constituită îndeosebi de **statuetele antropomorfe**. Toate au fost găsite în stare fragmentară. Una singură (fig. 50) se află în cea mai bună stare de conservare, căci îi lipsește doar capul, ceea ce constituie o caracteristică a plasticii feminine cucuteniene. O descriere, chiar și sumară, este absolut necesară deoarece, după opinia noastră, ea întrunește multiple componente artistice și spirituale.

Statueta este în întregime decorată cu motive incizate, uneori larg-adâncite, într-o gamă extrem de bogată. Pornind de la nivelul gâtului, constatăm doar indicarea rotunjită a umerilor printr-o ușoară concavitate între aceștia și gât. Un decor triunghiular pornește la nivelul fracturii de la baza gâtului, completat de linii oblice în rețea, spre o zonă punctată de mici adâncituri, tot oblice, situate la partea superioară a pieptului. De aici, un

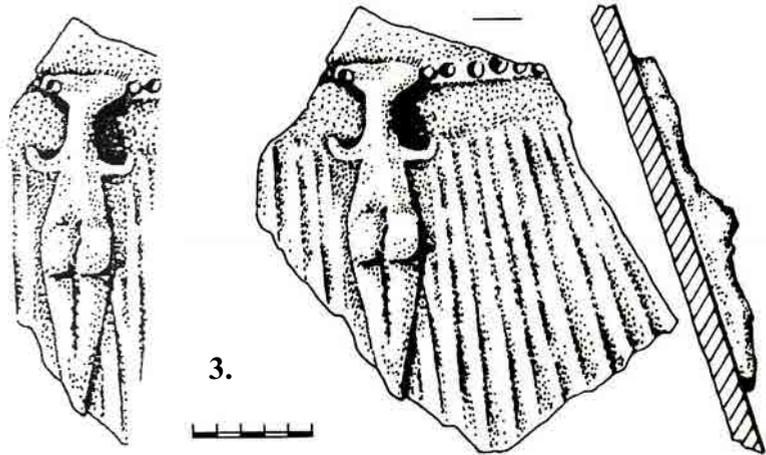
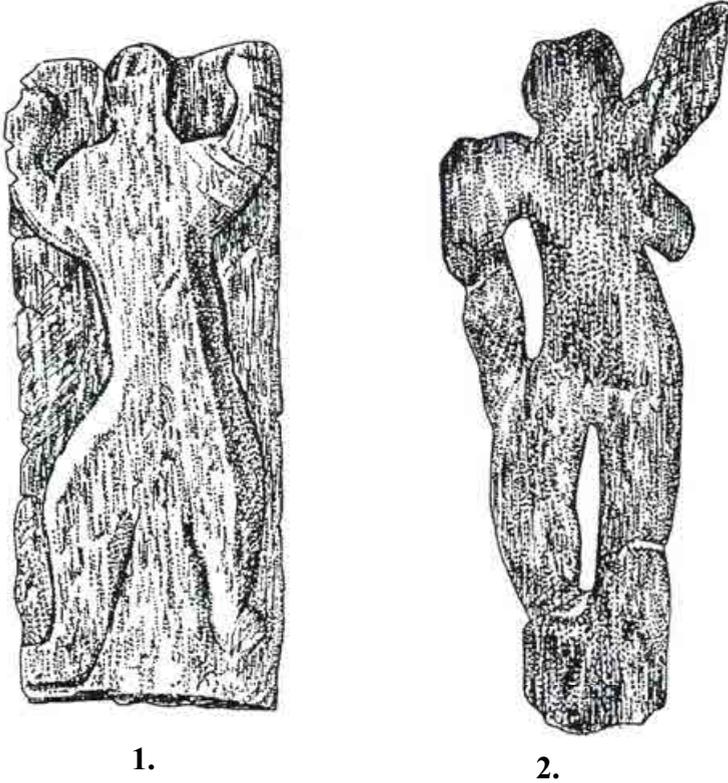
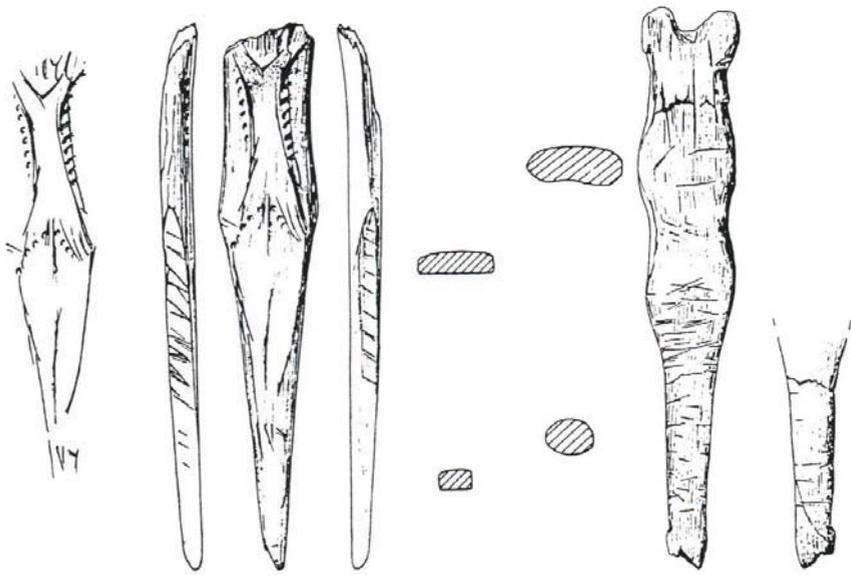
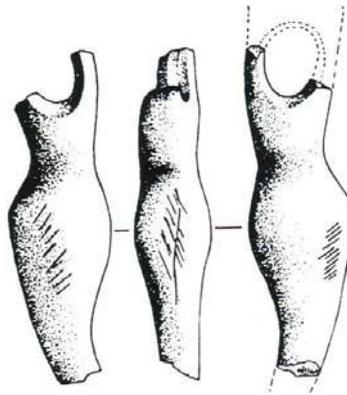


Fig. 45.



1.

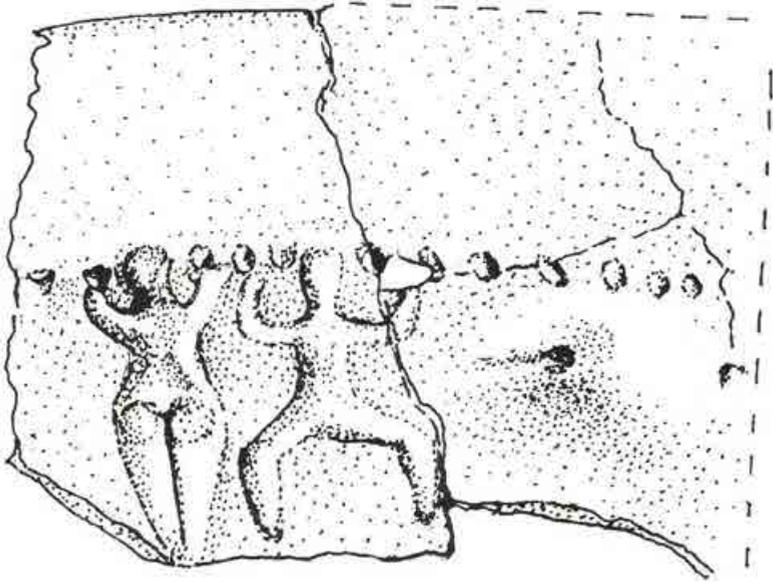
2.



3.



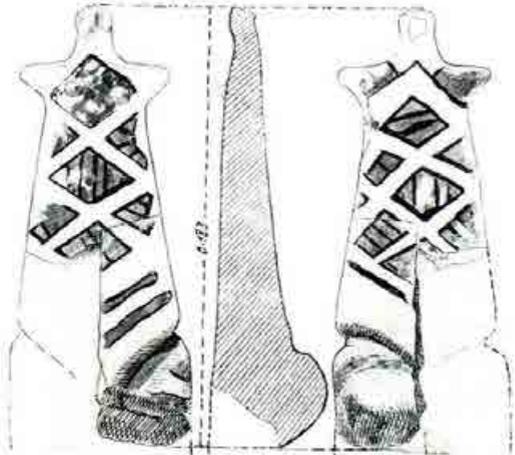
Fig. 46.



1



2



3

Fig. 47.

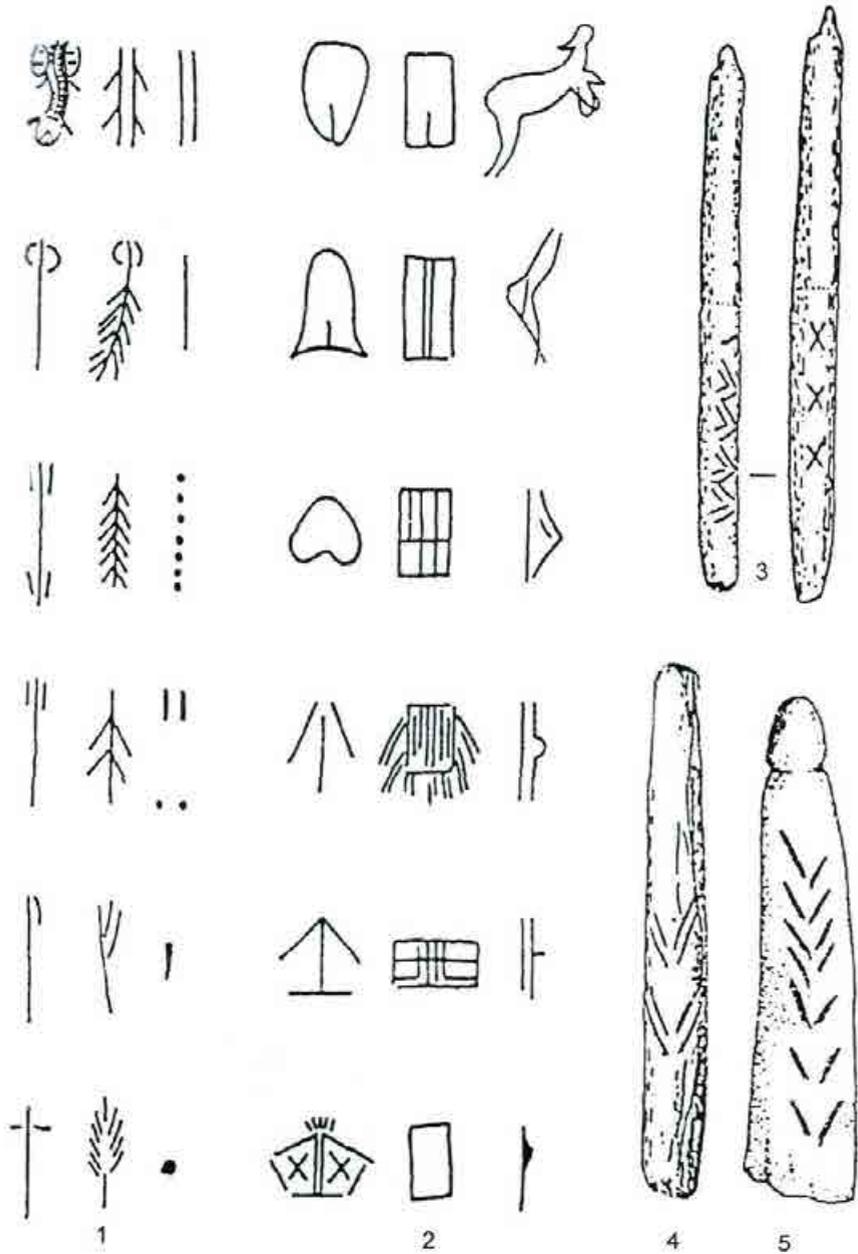


Fig. 48.

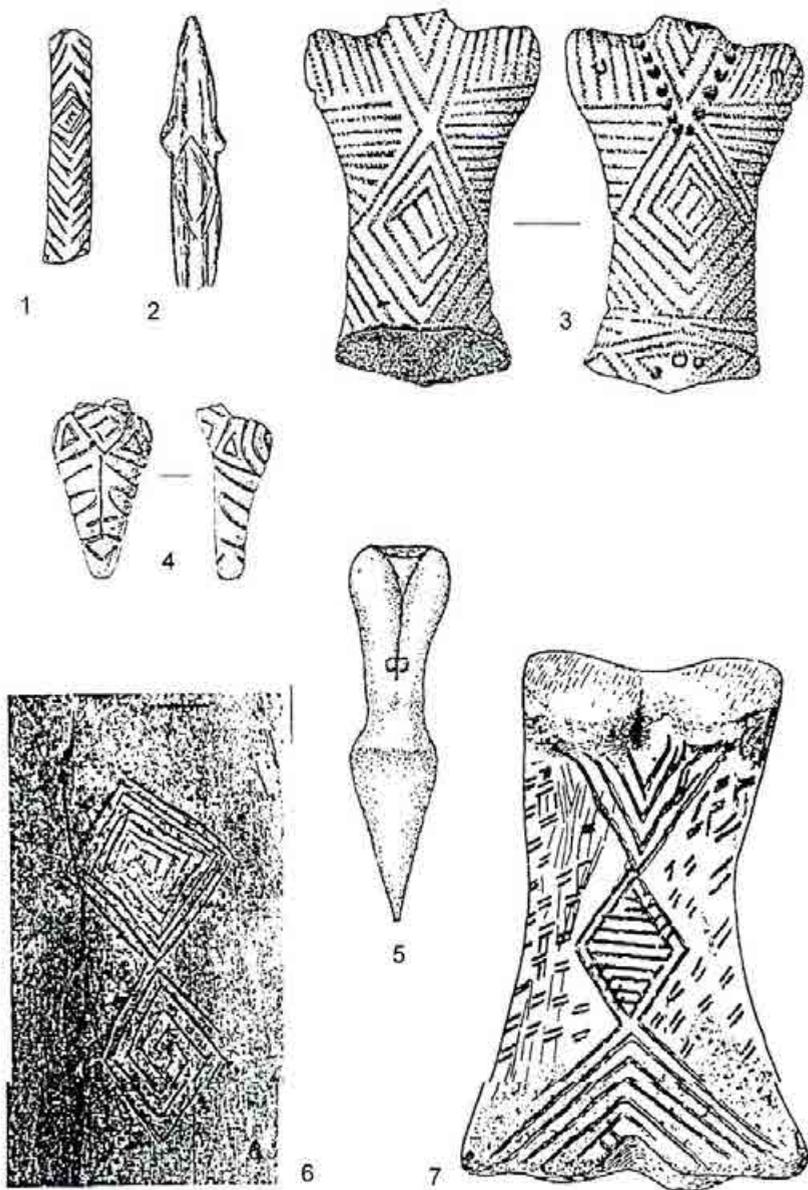


Fig. 49.

pandantiv, ale cărui laturi inferioare sunt bine reliefate tot prin linii adâncite, este delimitat de două serii oblice de linii adâncite, ce pornesc, în pasta încă moale, de la laturile inferioare ale pandantivului. În unghiul format de aceste linii, până la partea superioară a abdomenului, este sugerat un romb cu laturile parțial paralele, cu o deschidere a lor spre partea de jos, unde o linie orizontală marchează zona superioară a abdomenului. De aici și până la zona inghinală, decorul este simetric, format din linii drepte sau sub formă de două ove alungite, care par să delimiteze două spații închise, situate de o parte și de alta a ombilicului. O centură, formată dintr-o bandă cu împunsături, pornește de la nivelul șoldului drept și se oprește în zona inghinală; zona șoldului stâng este decorată numai cu linii oblice, care converg spre capătul inferior al centurii. De aici, picioarele (coapsele) sunt delimitate de o linie verticală, până spre zona genunchilor, iar în jos, până la bază, gambele constituie un singur tot, linia verticală fiind continuată prin adâncituri oarecum pătrate, de la care pornesc, spre dreapta și stânga, linii oblice. Partea inferioară se termină cu o mică suprafață plată, ușor evazată, fără decor, de unde sugestia că statueta era susținută într-o bază scobită, mai largă. Pe partea din față a coapselor, poate pentru a le reliefa și mai mult volumul, au fost realizate două ove cu câte o pastilă în centru, tăiate la partea superioară de centura din zona stângă, respectiv de liniile oblice în zona din dreapta.

Același decor adâncit se continuă pe cele două profile, până spre spatele statuetei, unde fesele sunt bine reliefate prin decor spiralic, ce pornește din centru, lărgindu-se pe toată suprafața acestora. În plus, curbura feselor evidențiază o dată în plus aspectul estetic, de o eleganță deosebită a acestei creații plastice. Spatele statuetei are un decor bogat și variat: la partea superioară, între omoplați, decorul în unghi ascuțit cu vârful în jos pare să redea imaginea altui pandantiv; de la nivelul omoplaților pornesc două „ghirlande” neterminate, ce au la bază, între ele, o spirală cu 2-3 elemente; aceasta este încadrată, la partea inferioară, de o altă bandă unghiulară, cu linii vertical-oblice, simetrice, cu convergențe spre coloana vertebrală. Sub această bandă de linii adâncite, alte linii, de aceeași factură, reliefează curbura feselor, pe care le evidențiază prin fragmentarea decorului liniar-spiralic. Sub fese, pe coapse, aceeași linie verticală delimitează picioarele, marcate de linii oblice, care se continuă de pe suprafața anterioară.

Pe cele două profile, la partea superioară (bustul), liniile nu se continuă, ci se opresc, fața și spatele fiind delimitate de o zonă netedă; la partea inferioară, în unele spații decorul se continuă din față și spate, dar este de remarcat faptul că pe profilul drept se vede extremitatea centurii punctate (care coboară până în zona inghinală), pornind de pe linia șoldului, unde se întretaie cu o altă centură decorată cu linii scurte, ușor oblice; decorul

profilului stâng este identic la partea superioară, dar diferențiat de la fese în jos, însă fără motive decorative deosebite.

O altă statueta fragmentară are rupte atât picioarele, cât și partea superioară, în zona abdomenului. Și aceasta are delimitată partea superioară a acestei zone anatomică tot cu o linie incizată orizontal, sub care se repetă aproape până la identitate cele două ove alungite, cu părțile rotunjite spre ombilic (întâlnite și la statueta anterioară). La această statueta, două linii mult mai adâncite, oblice, venind de la partea superioară a șoldurilor, se unesc cu linia verticală ce delimitează picioarele (coapsele), creînd imaginea perfectă a triunghiului pubian. Întreaga suprafață anterioară (fața) este decorată cu linii incizate, ce par a fi umplute cu alb. Este de remarcat deosebita măiestrie a artistului care a dat volum coapselor, reliefând șoldurile tot prin linii oblice, pornite de la linia adâncită, care delimitează triunghiul pubian, și care se întâlnesc în unghi cu liniile care coboară, oblic, dealungul coapselor și al gambelor. Pe spate, un romb este trasat în zona lombară, sub care, două ove cu câte un mic cerc în interior sunt tăiate de centura orizontală cu linii scurte, verticale. Fesele sunt amplu evidențiate, despărțite de o linie adâncită mult între ele; partea lor inferioară este tăiată de o linie oblic-arcuită, sub care se continuă liniile incizate vertical, care ilustrează volumul coapselor. Avem, așadar, redată artistic, triunghiul pubian și rombul (pe spate), dar și cele două ove alungite, care par să imagineze organe interne feminine (fig. 51/2).

În categoria plasticii antropomorfe feminine, decorate cu linii incizate se înscrie și o **altă statueta**, tot fragmentară, care are umerii puțin reliefați anatomic, prin două cioturi („amorse”), dar cu sânii reprezentați de două mici pastile rotunde. Liniile în unghi ascuțit redau partea superioară (pieptul) și se transformă în două romburi consecutive, pornite de sub ombilic (reprezentat printr-un mic buton) și până în zona pubiană; de la laturile lor inferioare, alte linii verticale marchează partea superioară a picioarelor (coapsele), care, în față, nu sunt delimitate de acea linie adâncită verticală. Aceleași linii în unghi ascuțit decorează spatele, zona lombară fiind și aici decorată cu un romb; două linii arcuite delimitează partea superioară a feselor, despărțite, ca și picioarele, de o linie bine adâncită între ele (fig. 51/1).

A treia statueta fragmentară este decorată pe abdomen cu linii largi, adâncite, oblice, care se întâlnesc, pe ambele profile, cu acelea trasate pe spate; imaginea coastelor reliefate atât de pregnant este uimitoare. Umerii sunt reprezentați de două proeminente (cioturi), iar la gât are un mic colier simplu, format dintr-o bandă îngustă de lut. Capul este ușor conic, dar deteriorat, așa că nu se poate reconstitui visajul. Pe spate, aceleași linii largi, adâncite, pornesc din zona cervicală spre cele două margini. În zona centrală a spatelui,

un romb cu laturile paralele, acoperă întreaga suprafață decorată, având în centru o altă linie adâncită orizontal (fig. 52/2).

Trei fragmente de picioare de **statuete** întregesc inventarul acestui tip de creații artistice; ele sunt decorate cu linii incizate, dintre care, unul este modelat din pastă cărămie, ca și celelalte prezentate deja, alte două fiind realizate din pastă cenușie. Dintre acestea se remarcă piciorul stâng al statuetei, decorat cu motive liniare adâncite, dar extrem de bogate și variate; partea de împreunare cu celălalt picior este netedă, ceea ce dă temei constatărilor făcute de H. Dumitrescu (1933, p. 81) privind modelarea separată a picioarelor și atașarea lor ulterioară. Fragmentul pe care îl prezentăm (fig. 52/3) reprezintă un picior întreg, pornind de la zona inghinală, și care se termină, se pare, ascuțit (conic), deci statueta era fixată într-un suport. Coapsa sa are, la partea superioară, o semiovă, în interior cu o altă linie ovală adâncită; alte două ove, deschise la extremități, decorează partea din față a coapsei, delimitată, în zona genunchiului, de o linie orizontală, sub care pornește un registru de linii adâncite în pasta moale, pornind de la dreapta spre stânga; sub acest registru, alte două ove deschise la extremități, cu șiruri de linii adâncite în interior, sunt delimitate, la partea inferioară, de linii în acoladă. Arcuirea coapsei (fragmentată la partea sa superioară) sugherează, ca și la primele trei statuete, amploarea feselor, dar perfect armonizate cu volumul coapsei și al gambei.

Din categoria **statuetelor** nedecorate face parte un tors feminin, de la care s-a păstrat coapsa și trunchiul, fără cap (fig.52/1). Acesta are o centură care delimitează baza trunchiului, marcând întregul contur al său. La partea superioară, un fragment de eșarfă acoperă zona gâtului și spre dreapta, până la nivelul sânelui, reprezentat de o perforație care străpunge întregul corp; sânel stâng a fost realizat identic, dar fără eșarfă. În profil, arcuirea modelajului ne amintește de statueta paleolitică de la Sireuil, Franța, din calcit translucid, datată la 25.000 BP (Cl. Cohen, 2003, p. 73), dar aproape identică și cu alte statuete cucuteniene (D. Monah, 1997, *passim*). Constatăm, așadar, că centura care decorează unele creații artistice nu este apanajul statuetelor masculine, iar fragmentul de eșarfă dă acesteia un plus de eleganță, care poate să suplinească lipsa decorului.

Cea din urmă **statuetă** descoperită la **Ruginoasa-Colina lui Drăghici**, în 2001, (fig. 53/1) aparține unui tip deosebit, dar care este prezent și în alte locuri cucuteniene din faza A, cum ar fi la Trușești (M. Petrescu-Dîmbovița și colab., 1999, p. 496 și urm.; D. Monah, 1997, p. 275, fig. 23/1). Porțiunea păstrată este de formă conică alungită, evazată la partea inferioară, cu vizajul modelat cu degetele din pasta moale, pentru a reda fața, cu ochi și nas, „en bec d’oiseau” după expresia H. Dumitrescu (1933, p. 80). D. Monah (1997,

p. 77, fig. 23/1) a încadrat aceste piese în categoria statuetelor dintr-o singură bucată, simple și rudimentare.

O ultimă categorie de elemente plastice, care se pot include în categoria artei antropomorfe (feminine ?) o reprezintă *conurile*, în număr de patru. Constatăm că aceste reprezentări artistice au fost adesea doar enunțate, uneori reprezentate grafic, sau trecute cu vederea, acordându-li-se doar denumirea generică de *conuri* (M. Petrescu-Dîmbovița, M.-C. Văleanu, 2004, fig. 224/1-13). Cele patru piese prezentate de noi se încadrează în trei categorii: con simplu (fig. 53/3), cu lățimea (partea evazată, a bazei) aproximativ egală cu înălțimea; con alungit, având înălțimea aproape dublă față de bază (fig. 53/2); con foarte evazat, cu lățimea bazei aproape dublă față de înălțime (fig. 53/4). Această piesă mai are o caracteristică pe care nu am mai întâlnit-o la alte reprezentări: are vârful modelat sub forma feței umane, cu gura tăiată orizontal, cu nas bine reliefat, încadrat de ochii marcați de două împunsături fine (fig. 53/4; 54/1). Evazarea bazei, cu o cavitate pe centru, poate sugera o rochie largă. Ultima piesă pare să constituie, de asemenea, o reprezentare umană, excesiv de stilizată: o muchie mediană verticală, ce pornește de la partea superioară, unde conul nu este neted, se termină la bază cu două mici alveolări (ochii ?), „nasul” fiind dat de baza muchiei mediane, iar „gura” (delimitată, la nivelul „nasului”, de două ușoare modelări ce ar putea constitui pomeții obrazilor) este dată de o mică „ruptură” a acestei creste mediane. Nu excludem nici posibilitatea ca o tentativă de reprezentare antropomorfă să fi fost realizată la partea superioară, respectiv în vârful conului (fig. 54/2).

Despre acest tip de piese de artă mobilă, specifice aproape tuturor așezărilor cucuteniene și din aria tripoliană, M. Petrescu-Dîmbovița consideră, potrivit opiniilor exprimate de diverși specialiști, că ele ar putea reprezenta elemente de caracter antropomorf sau zoomorf, stilizate, dar că acelea din aria tripoliană (de la Brânzeni IV, Petreni, Soroca-Lac, Costești), ar fi fost „fișe de joc”, chiar piese dintr-un joc mai complicat (acelea de la Duruitoarea Veche, asemănătoare celor de la Trușești), cu analogii în Egipt, dovedind existența unui raționament abstract, ori de la alt joc, cu folosirea arșicelor de oaie sau de capră (16 astfel de piese au fost descoperite într-un vas, la Brânzeni III); nu a fost exclusă nici considerarea lor ca „instrumente contabilești” (cu analogii la Susa), ori pintadere sau ștampile pentru tatuat (M. Petrescu-Dîmbovița și colab., 1999, p. 539); numai că nici piesele de la Ruginoasa, nici acelea de la Trușești nu au fundul decorat.

Statuetele (figurinele) feminine au fost analizate și prezentate în lucrări de caracter general (M. Petrescu-Dîmbovița și colab., 1999; 98

M. Petrescu-Dîmbovița, C.-M. Văleanu, 2004; Vl. Dumitrescu, 1974; 1979) sau special (M. Marin, 1948; A. Nițu, 1980; D. Monah, 1997).

Vl. Dumitrescu (1979, p. 72) le încadrează în ceea ce a numit „sculptura cucuteniană”. Pe bună dreptate, Vl. Dumitrescu nu apreciază „sculptura neolitică” sud-est europeană ca reprezentând o continuare a statuetele paleolitice din categoria „Venus”, considerându-le ca o „moștenire” a tipurilor create în ultima față a culturii Precucuteni și acceptă ideea că aceste creații plastice sunt „dependente de mituri, magie și credințe religioase din totdeauna și de pretutindeni” (*Ibidem*, p. 74). Fără a proceda la o împărțire tipologică a acestor creații artistice cucuteniene, autorul primelor sinteze privind arta neo-eneolitică (cucuteniană) constată că, în prima fază de evoluție a culturii Cucuteni, artiștii au redat destul de bine „valorile plastice ale corpului omenesc”, suprimând brațele și modelând foarte sumar partea inferioară a picioarelor; șoldurile și coapsele sunt „amplu” modelate, jumătatea superioară a corpului este, de regulă, aplatisată, iar capul, excesiv schematizat și abstractizat. Ornamentarea este de natura inciziilor adânci, executate sistematic, prin grupuri de linii paralele, cu redarea **rombului** pe piept și pe pânțe, a spiralelor pe fese; colierele și cingătorile (eșarfe, centuri) constituie elemente decorative mai rar întâlnite. Au fost descoperite și statuete neornamentate, și altele, mult mai rar întâlnite, pictate, printre care se remarcă statueta de la Hăbășești, înaltă de 30 cm, cu „brațele” scurte și întinse lateral, și cu sânii mici, în relief (*Ibidem*, fig. 60 a, b), decorată cu romburi, întregi sau fragmente, pe ambele suprafețe ale pieptului și pântecelui. Nu lipsesc, dintre creațiile artistice cucuteniene din faza A nici statuetele cu corpul aproape cilindric (variante ale conurilor?), redată foarte sumar, ca și altele, de asemenea foarte rar întâlnite, modelate ca fiind „așezate”, ca și acelea de tip „en violon”, de dimensiuni miniaturale. Vl. Dumitrescu apreciază, în mod justificat, dificultățile sau chiar imposibilitatea de a preciza „ceremoniile cu caracter magico-religios” la care se foloseau vasele de cult (dar, adăugăm noi, nu numai aceste recipiente, ci toate reprezentările artistice de factură spirituală), precizând că „nimeni n-ar trebui să se îndoiască de caracterul magic al acestor reprezentări”. În cadrul argumentației ilustrate, pe care autorul menționat o aduce în sprijinul caracterului spiritual al creației artistice cucuteniene, ne interesează în mod deosebit acea coadă de lingură de la Frumușica (faza Cucuteni A), modelată sub forma unei siluete antropomorfe, cu reprezentarea imaginii *orantei* (în interpretarea noastră), decor similar cu acelea de la Ruginoasa, cu precizarea că la Frumușica apare redat și rombul, „protejat” de grupe de linii oblice.

În cele două lucrări monografice, consacrate stațiunilor cucuteniene de la Trușești și Cucuteni, M. Petrescu-Dîmbovița acordă spații largi plasticii

antropomorfe feminine. În volumul consacrat mării stațiuni de la Trușești-Țuguieța, M. Petrescu-Dâmbovița face mai întâi o necesară prezentare generală a opiniilor consacrate statuetele antropomorfe feminine din faza Cucuteni A, conform cărora statuetele sunt considerate idoli, deci „imagini ale divinității”, reprezentări plastice ale adoranților, amulete cu puteri „profilactice și apotropaice” (acelea cu caracteristile exagerate ale sexului), deci personificări ale „mamei fecunde înzestrată cu puteri magice”, apreciind că pentru aceste creații ar trebui să se utilizeze denumirile de *statuete* și de *figurine*, cu un conținut mai larg. Pe baza unei destul de largi literaturi de specialitate, M. Petrescu-Dâmbovița propune mai multe clasificări ale plasticii antropomorfe feminine din faza Cucuteni A, în funcție de principiile luate în considerație în stabilirea clasificărilor, apreciind, în final că „s-a considerat că singurul criteriu just, pentru civilizația Cucuteni, este acela al modelării plastice, pe baza căreia au fost stabilite următoarele trei tipuri de statuete: cilindrice; cu torso-plat și partea inferioară cilindrică; plate, fiecare dintre acestea cu anumite particularități” (M. Petrescu-Dâmbovița și colab., 1999, p. 496-497). În ceea ce privește plastica antropomorfă feminină, specifică civilizației tripoliene, M. Petrescu-Dâmbovița (*Ibidem*, p. 498) apreciază că au fost stabilite „categorii de statuete, atât după funcția divină, pe baza particularităților și asocierii lor, respectiv: zeița-pasăre (idee contestată de Vl. Dumitrescu, 1979, p. 76); zeița tânără; zeița regenerării, în formă de broască; zeița născătoare; zeița în formă de vas antropomorf, cu mâinile pe abdomen (...); cât și din punct de vedere cronologic, prin care a fost adoptată împărțirea tripartită, corespunzătoare tripolianului timpuriu, mijlociu și târziu” (*Ibidem*, p. 498). În ceea ce privește plastica antropomorfă feminină de la Trușești-Țuguieța, au fost stabilite următoarele tipuri și subtipuri: **Statuete** în poziție verticală sau semișezândă, care reproduc forma corpului omenesc: cu decor incizat sau adâncit. **Statuete** pictate. **Statuete** nedecorate. **Statuete** cu sau fără decor și goale în interior. **Statuete** plate en violon. **Statuete** cu forme deosebite: în poziție dorsală, de la vase-suport. **Statuete** din lut, de mari dimensiuni; statueta plată și cu picioarele desfăcute; placă mare, din lut, cu trei protome; cu capul modelat în formă de cupă. **Fațada** de templu cu cuplu antropomorf la partea superioară (*Ibidem*, p. 498-530). În final, se apreciază că unele dintre piesele de artă (de la Trușești-Țuguieța) „au fost, probabil, obiecte de cult, puse în legătură cu anumite practici magico-religioase ... eventual, cu un prilej al rugăciunilor pentru ploaie” (*Ibidem*, p. 549).

În excelenta lucrare consacrată stațiunii eponime a culturii Cucuteni, M. Petrescu-Dâmbovița reia întreaga problematică a statuetele feminine, cu precizări speciale asupra descoperirilor de la Cucuteni-Cetățuie: statuete cu decor incizat, numai feminine, și care se caracterizează prin silueta zveltă, 100

respectând raporturile dintre părțile anatomice ale corpului; reprezentate în picioare, cu capul nemodelat, coafura neindicată, umeri rotunjiți, uneori arcuiți, perforați, fără brațe sau amorse de brațe, cu fese accentuate sau numai sugerate („puse în legătură cu steatopigia sau obezitatea statuetelor, contestată de M. Gimbutas, ceea ce după Vl. Dumitrescu este nejustificat”) (M. Petrescu-Dîmbovița, M.-C. Văleanu, 2004, p. 255-256). Au fost descoperite foarte puține statuete, fragmentare, cu decor pictat; de asemenea, a fost descoperită o singură statueta *en violon*, dar în condiții stratigrafice incerte (de altfel, și în cercetările lui H. Schmidt, la Cucuteni-Cetățuie, s-a descoperit tot un singur exemplar, dar de la Hăbășești-Holm provin 15 piese de acest tip), toate acestea fiind puse în legătură cu un posibil cult al *Zeitei Mame*, simbolizând fertilitatea, fecunditatea, protecția acordată nu numai femeilor, ci și întregii comunități (*Ibidem*, p. 256-257).

O analiză particulară a întreprins Dan Monah în voluminoasa lucrare consacrată plasticii antropomorfe a culturii Cucuteni-Tripolie. Pe baza literaturii de specialitate, dar și pe observații proprii, Dan Monah (1997, p. 67-68) a întocmit 10 criterii pentru încadrarea tipologică a plasticii cucuteniene în *ronde-bosse*. Nu vom enunța aceste criterii, căci ele se pot găsi în volumul menționat. Ne interesează doar faptul că Dan Monah a creat două entități: **statuete** și **figurine**, considerând că figurinele sunt „modelate din lut natural, slab arse și sumar antropomorfizate, par să fi avut o durată de folosire extrem de redusă”, iar statuetele „de regulă confecționate din pastă de bună calitate, bine arse și mult mai atent modelate par să fi fost utilizate timp mai îndelungat”, dar în ilustrație apar și idoli en violon, așadar, o a treia categorie de obiecte în cadrul plasticii cucuteniene. În ceea ce privește statuetele decorate (în general, figurinele erau lipsite de decor, fiind mai neglijent modelate, deci putem conchide că li s-a acordat o atenție mai mică din punct de vedere al reprezentărilor spiritual-religioase), Dan Monah a identificat trei categorii principale: **statuete** cu decor incizat, cele mai numeroase cantitativ; **statuete** cu elemente decorative plastice, de fapt modelate în relief unele elemente anatomice, piese vestimentare sau de podoabă (destul de puține); **statuete** cu decor pictat (și acestea, destul de rar întâlnite). Evident, au fost descoperite și statuete (deci, piese de calitate superioară, ca pastă și modelaj) nedecorate, dar nu credem că s-ar putea face o distincție relevantă a tipurilor de elemente de spiritualitate pe acest criteriu, al existenței sau lipsei decorului pe statuetele cucuteniene. Ca element de reprezentare, studiind mai multe mii de statuete, Dan Monah ajunge la concluzia că majoritatea acestora ilustrează „fecioara nubilă” (cu sâni mici, fermi, șolduri normale, neexaguate (din tipologia și criteriile elaborate de Silvia Marinescu (1977, p. 42), statuetele care ilustrează „matroana” fiind mai rar întâlnite, iar reprezentări ale „strămoașei” par să nu fi fost identificate (*Ibidem*, p. 87).



Fig. 50.



Fig. 51.

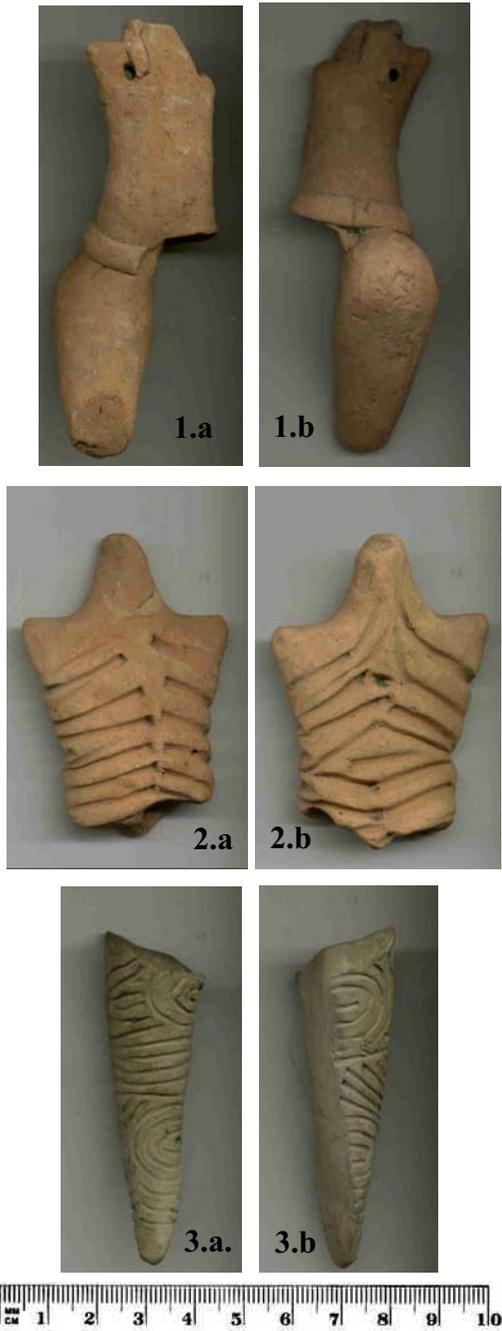


Fig. 52

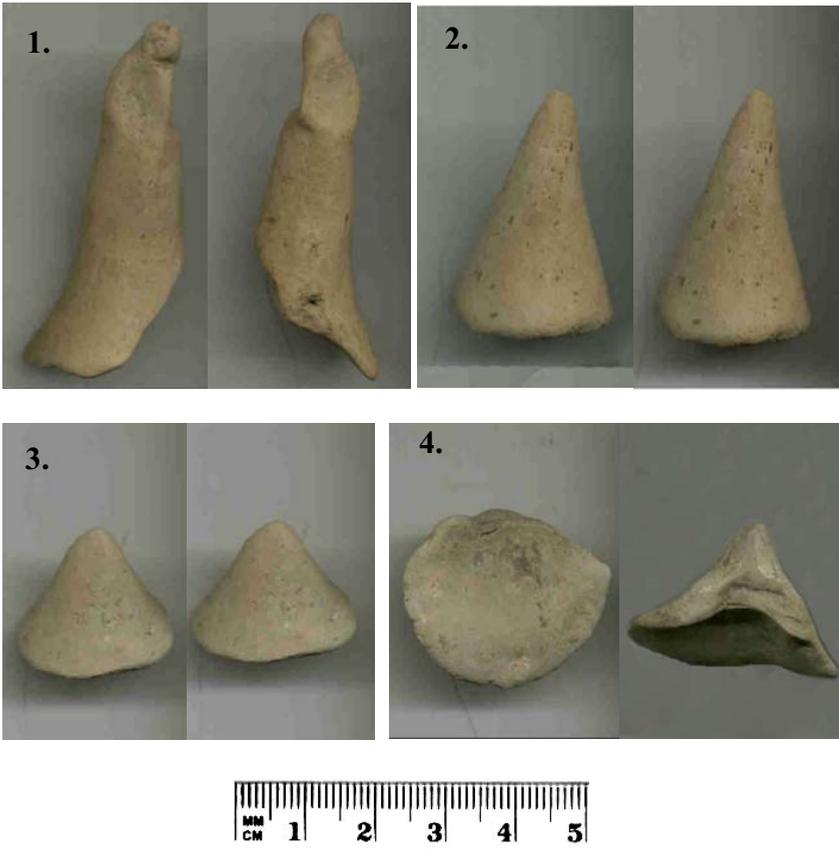
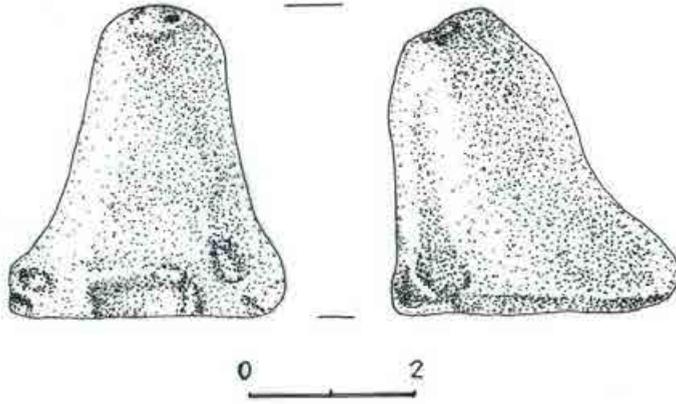
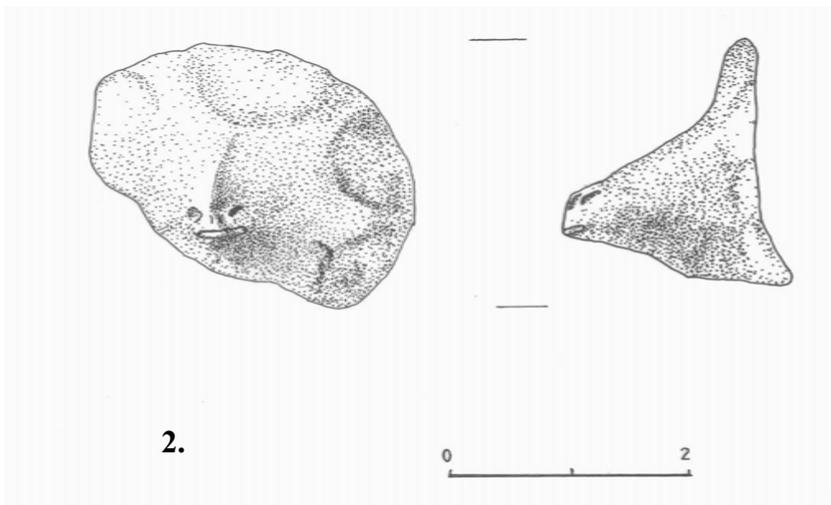


Fig.53.



1.



2.

Fig. 54.

Majoritatea specialiștilor români și străini au evidențiat două tipuri de reprezentări ale divinității feminine (sau *numai* ale femeii) (**K_{VIII}** din sistematizarea lui Dan Monah), în cadrul cărora pe noi ne interesează, aici, doar acelea ale gravidității: cu pânțec proeminent și cu cavitate și „embrioni”, Dan Monah având unele opinii proprii privind reprezentarea gravidității pe statuetele cucuteniene, dar dorim să precizăm că, pentru statuetele paleolitice care ar putea fi încadrate în aceste categorii, medicul Jean-Pierre Duhard (1995, p. 65-70) a stabilit, pe criterii de observații strict medicale (ginecologice) că nu toate statuetele feminine, modelate cu abdomenul proeminent reprezintă cu adevărat starea de graviditate a personajului, apreciind că, în arta paleolitică, bărbații sunt prezentați înarmați sau în situații conflictuale, în timp ce femeile (nu se precizează dacă acestea sunt sau nu divinități) „sont toujours montrées dans un rôle pacifique, de mère ou de partenaire sexuelle” (*Ibidem*, p. 68). Important este faptul că Dan Monah acceptă ideea potrivit căreia „statuetele cu reprezentarea evidentă a sarcinii – singurele care ne interesează – erau utilizate ca recuzită pentru ritualuri de magie simpatetică”, (*Ibidem*, p. 87), cu precizarea că în structurile religiilor cucuteniene aceste manifestări apar sporadic. În plus, este important faptul că se recunoaște „feminitatea zeității reprezentate”, datorită importanței acordate „elementului feminin ca deținător al misterelor fecundității și fertilității ... cu predominarea caracterelor elementare pozitive „ce pot fi rezumate în sintagma < Mamă bună>” (*Ibidem*, p. 89-93).

Alte creații artistice ale olarilor de la **Ruginoasa-Colina lui Drăghici**, descoperite cu prilejul primei intervenții arheologice, sunt reprezentate de cozile de polonice, de forme diferite, toate pictate. Poate fi semnificativă perforarea a două piese, ambele fragmentare, în zona jumătății mediane, element considerat a fi o caracteristică pentru piesele de la Cucuteni-Cetățuie (M. Petrescu-Dîmbovița, M.-C. Văleanu, 2004, p. 177). O singură piesă este ascuțită, rotundă în secțiune, ca acelea de la Cucuteni-Cetățuie (*Ibidem*, fig. 135/1) sau Frumușica (C. Matasă, 1946, pl. XLVI/353) și pictată cu benzi late, oblice (fig. **55/5 sus, jos**). Tot ca la Cucuteni-Cetățuie, o singură piesă păstrează o mică porțiune din recipient, dar pictura a fost ștersă în întregime (fig. **55/3, sus, jos**). Toate au forma trapezoidal-alungită (fig. **55**), dar cea mai reprezentativă piesă este decorată cu motive în arcadă, însoțite de motive unghiulare, pe ambele suprafețe; în plus, pe una din fețe apare și motivul rombic neregulat, iar la partea superioară (spre recipient) se poate remarca și motivul triunghiular (având, deci, redate ambele elemente: ale fecundității și fertilității); tot în porțiunea dinspre recipient (mai lată), decorul este identic pe

ambele fețe și pare să reprezinte, la partea sa inferioară, extrem de stilizată, regiunea *gluteală* din interpretarea lui A. Nițu (1971, p. 87), cu perforația rotundă care ar putea marca această zonă a corpului feminin (fig. 55/2, sus, jos). Delimitarea benzilor roșii, mai late, dar subordonate elementului decorativ, prin linii negre, imprimă decorului volumetria necesară pentru marcarea aspectelor estetice.

*

O altă categorie importantă de obiecte cu caracter religios o constituie vasul antropomorf și cele două măsuțe-tronuri. La acestea s-ar mai putea adăuga trei vase-miniatură, dintre care unul modelat sub forma unui pahar bitronconic, cu urme de pictură la exterior. Celelalte două sunt modelate din pastă poroasă, finte care unul a fost ars la cenușiu, tronconic, cu umăr proeminent și gât relativ înalt (fig. 56/1, 2).

Vasul antropomorf este fragmentat; se păstrează doar partea inferioară, de formă ovală, cu baza dreaptă foarte oșor concavă, pentru a i se asigura stabilitatea, din pastă destul de aspră (deosebită de pasta moale, cretoasă, a vaselor de factură Cucuteni A), arsă la roșu și fără urme de pictură.. La ambele extremități are acea canelură care marchează baza corpului feminin, sugerând picioarele. Se constată faptul că această canelură s-a executat când pasta vasului era încă moale, căci *apăsarea* din exterior a modelat și la interior această parte a vasului (fig. 57/1; 58/2). Vl. Dumitrescu (1979, p. 83-84) remarcă faptul că acest tip de vas, în ceramica cucuteniană, apare destul de rar, și mai ales în faza A. Noi am acordat o importanță deosebită vaselor antropomorfe din creația ceramică și plastică a comunităților cucuteniene (V. Chirica, 1983; A. Nițu, V. Chirica, 1987; 1988), semnalând descoperirile similare de la Domnești-Vrancea, Dodești-Vaslui, Izvoare, Hăbășești, Drăgușeni, Trușești, Cucuteni (V. Chirica, 1983, p. 74-75). Am precizat, de altfel, că aceste creații sunt derivate din categoria figurinelor (a statuetelor) antropomorfe, ”sub forma *vaselor în forma corpului uman* prin procedeul lor formativ, care introduce recipientul în interiorul unei figurine golite, păstrând morfologia ei”, prin care se leagă direct ceramica de plastica antropomorfă (A. Nițu, V. Chirica, 1989, p. 20).

Importanța vaselor antropomorfe sau cu attribute antropomorfe (categorie în care s-ar putea include, după părerea noastră, și vasele cu tub de scurgere) era cu totul deosebită în cadrul procesiunilor cultice, legate mai ales de începutul muncilor agricole, de regenerarea naturii și a întregii vieți. Acestea întruchipau *femeia-mare divinitate-glie*, care dă naștere vieții și face chiar pământul să rodească. În jurul acesteia, ce apăra ogrorul, casa, turmele, au

fost create simboluri materiale materializate în arta Paleoliticului superior și a Neo-Eneoliticului. În acest fel credem că ar trebui interpretate elementele decorative de aspect vegetal (fig. 48 și 59). De altfel, esența religiilor neo-eneolitice constă tocmai în această dominantă a vieții comunităților de cultivatori-producători de bunuri necesare vieții. În acest sens, vasele antropomorfe, reprezentând femeia cu toate *atributele* sale, puteau constitui unul dintre elementele esențiale ale practicilor culturale, chiar în sensul lui M. Eliade (1992 a, p. 307-330). Ne referim la sacralitatea vieții în toate componentele sale: *timpul, spațiul, agricultura și creșterea vitelor, ploaie și soare, timpul de gestație vegetală și animală, factori determinanți în care se integrează omul cu întreaga sa capacitate de sacralizare colectivă.* În acest scenariu mental, al credințelor, dar cu practici culturale, femeia este înzestrată cu toate atributele creative: seamănă, aruncă semințele în brazdă (la unele comunități), le face să rodească, este chiar *brazda* în care rodesc semințele, culege recolta, căci din *trupul* ei răsare viața; femeia, prin darurile cu care a fost înzestrată, răspândește bogăția roadelor asupra câmpului, turmelor, familiei (comunității umane). În acest scop, din trupul ei, simbolizat de vasul antropomorf din care se toarnă lichidul germinativ, se revarsă viața peste tot și peste toate, recolta fiind rezultatul firesc, natural, al întregului proces al vegetației, al evoluției organice a vieții. Procesiunea poate fi concepută, spiritual, și prin unirea sacră între femeie și elementul viril, semnat de taurul reprezentat în atâtea creații artistice, cu specific religios. Printre acestea, o semnificație aparte o are modelarea unui element antropomorf, dar cu coarne de berbec, pe un vas antropomorf, poate un vas-suport, la Hoisești-Iași (D. Boghian, 1997, p. 63-68, fig. 1), aparținând etapei Cucuteni A2 (fig. 60). Acest modelaj este mult mai complex decât pare la o primă observație: în reconstituirea actuală (vasul se află la Muzeul cucutenian de la Piatra Neamț), au fost realizate două torți ce pleacă din umărul vasului și se contopesc în marginea superioară; pe suprafața diametrului maxim a fost modelat vizajul uman, cu nas drept (ca la Ruginoasa), ușor alveolat la bază, având gura cu buzele bine reliefate. Tot ca la Ruginoasa, din arcadele supraorbitale pornesc cele două coarne, simetrice, dar în jos, răsfrânte spre interior; în partea de jos, de o parte și de alta a gurii au fost pictate, cu roșu, două ove de genul celor pe care le avem pe prima statueta de la Ruginoasa; sub acest decor, dar central, a fost pictat un romb cu interiorul rotund (ca și pe cel de al doilea fragment ceramic, ce reprezintă *oranta* stilizată), cu un punct de culoare în centru; baza vasului este ușor evazată, pentru a putea asigura stabilitatea sa. Extremitățile decorului, ca și partea sa inferioară au fost șterse din vechime, astfel că nu putem evidenția desfășurarea motivelor pictate. Dar trebuie să precizăm că asocierea femeii cu berbecul a trecut și în creația orală populară: un colind de

la Butea-Iași spune „Berbecelul cel mai mare / Cu cornițele de-alamă / Și-n vârșu cornițelor / Șade Maica Domnului!” (I. H. Ciubotaru, 2005, p. 49). O posibilă interpretare a elementului cornut poate fi aceea că, la taur ca și la berbec, coarnele reprezintă un *univers* semi-închis, în centrul căruia se află Femeia ca Mare Divinitate a lumii cerești și pământești; avem chiar și o reprezentare a *Maicii Domnului* pe o *icoană*, între brațele ce reprezintă luna în primul pătrar, asemănătoare cu coarnele berbecului sau ale taurului (fig. 61). De altfel, chiar spătarul unor tronuri, cu două brațe semiînălțate, poate fi interpretat ca reprezentând coarne de taur, dar și poziția de *orantă* a divinității care stă pe tron (cf. cele două descoperiri de excepție, de la Isaiia și Poduri).

*

Cu scop de cult religios au fost modelate și două măsuțe-tronuri. Primul (fig. 57/3; 58/3) are patru piciorușe, rupte din vechime. Platoul este rotund-oval, ușor adâncit, dar pe marginea foarte puțin înălțată se observă un șir de linii scurte, incizate. Sunt rupte din vechime și brațele spătarului, de aceea nu le putem reconstitui pentru a ști dacă se aseamănă cu acelea de la Poduri-Bacău (D. Monah, Gh. Dumitroaia, F. Monah, C. Preteasa, R. Munteanu, D. Nicola, 2003), Isaiia (N. Ursulescu, F.-A. Tencariu, 2006) sau din alte sanctuare ale comunităților umane neo-eneolitice. Cu toate acestea, am putea observa că mica masă de cult descoperită la Ruginoasa are brațele spătarului de mici dimensiuni, iar ovalul platoului este îndreptat în direcția opusă unuia dintre brațe, așadar, simetria celor două brațe este direcționată spre unul dintre picioarele mesei de cult. Menționăm și faptul că piesa nu are urme de pictură, iar partea de jos a fost destul de neîngrijit finisată.

Un alt posibil vas de cult (măsuță-altar sat tron) (fig. 57/2; 58/2) are păstrată numai partea inferioară și nici aceasta nu este întreagă. Se păstrează doar un picior întreg și altul rupt din vechime, iar partea interioară este adâncită. Se observă urme de pictură roșie atât pe suprafața *căușului*, cât și la partea inferioară, la nivelul picioarelor, chiar dacă vasul nu a fost modelat din pastă fină, ci are resturi minuscule de scoică pisată, folosită ca degresant. Dar mai putem constata că, privit în profil, am putea identifica o protomă stilizată de bovideu.



Fig. 55.



1.



2.



Fig. 56.

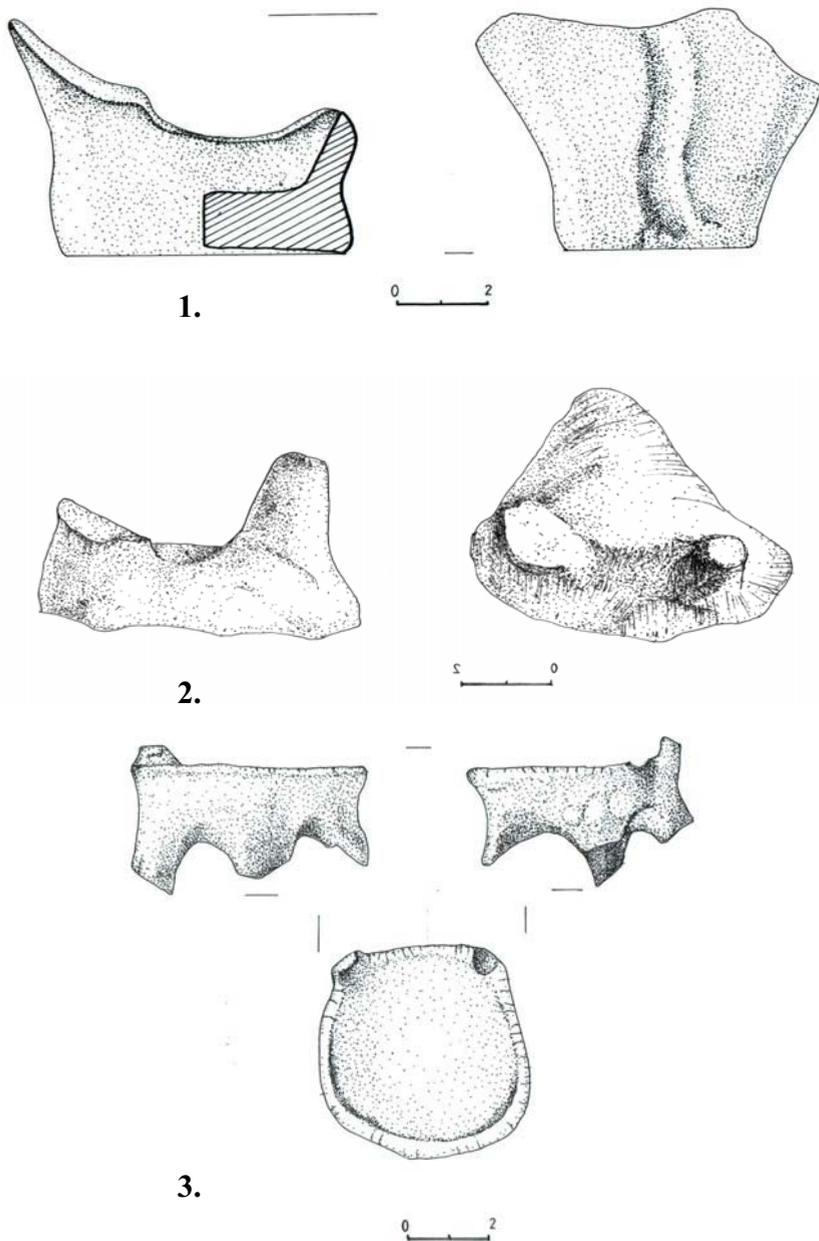


Fig. 57.



1.



2.



3.

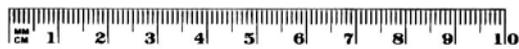


Fig. 58.

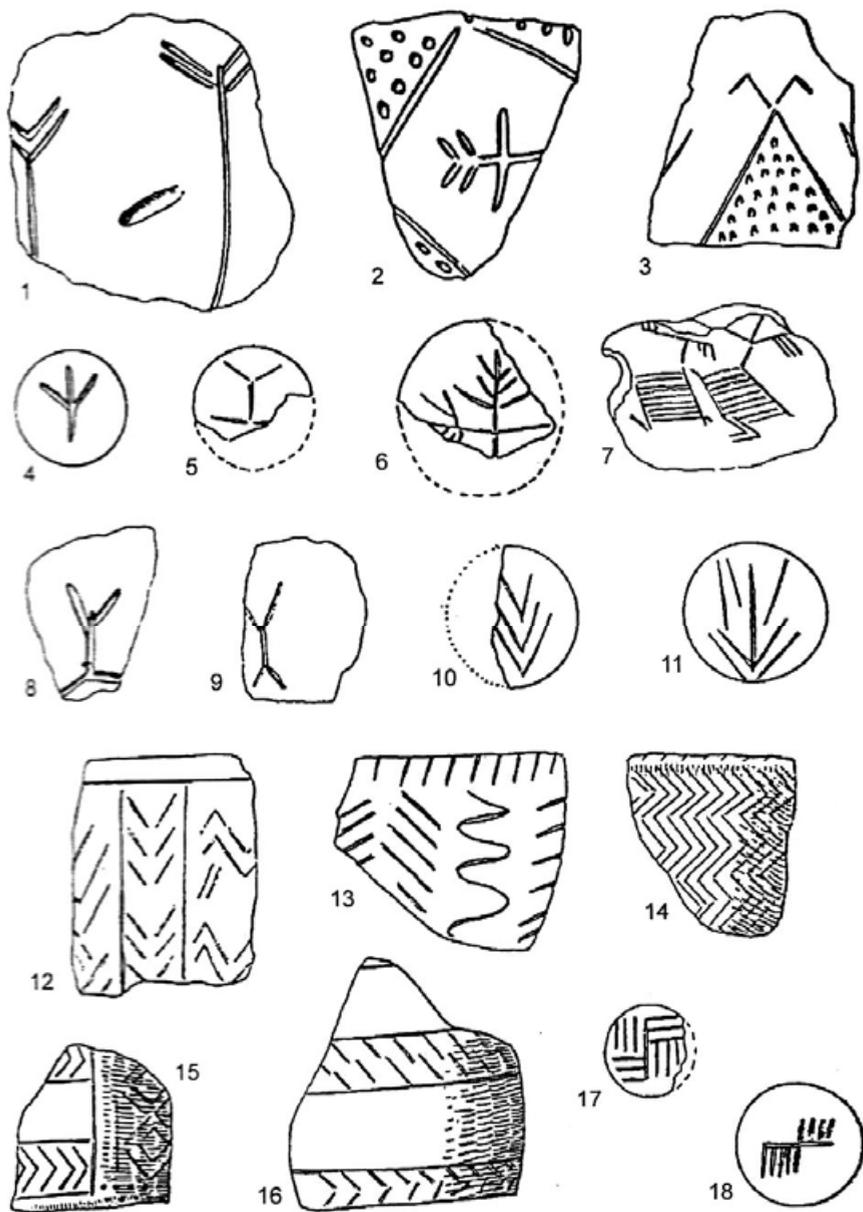


Fig. 59.



Fig. 60.



Fig. 61.

*

O altă categorie de obiecte de cult, descoperite la Ruginoasa, cu prilejul primei intervenții arheologice, o reprezintă plastica zoomorfă (sculptura cucuteniană din accepțiunea lui Vl. Dumitrescu (1979, p. 72 și urm.)). Toate piesele de care dispunem se află într-o stare de accentuată fragmentare, dar am putut identifica două tipuri de *sculpturi*: statuete și protome. Din prima categorie fac parte opt piese. Ele reprezintă modelaje de animale, dar fiind în stare foarte fragmentară, nu poate fi întotdeauna cunoscută specia. Astfel, un fragment are picioarele rupte din vechime, ca și întreaga jumătate anterioară; un alt fragment păstrează numai o mică parte a gâtului, cioturile picioarelor din față, întregul corp, dar fără picioarele din spate; coada este redată tot printr-un ciot, dar este scurtă și îndoită în jos; acest element anatomic, la care putem adăuga gâtul ce pare să fi avut capul puțin înălțat, ne-ar putea îndreptăți să observăm imaginea unei ovine. Trei piese fragmentare, două mai mici și una de dimensiuni mai mari, ar putea fi modelaje de porci, mai ales datorită unei creste mediane dorsale; două dintre acestea au modelat și sexul, deci sunt masculi (s-au păstrat jumătățile posterioare ale corpului). Un fragment de statueta, de dimensiuni mai mari păstrează numai jumătatea posterioară, cu coada ca un ciot (dar în sus, nu în jos, ca la statueta prezentată mai sus), picioarele rupte din vechime, dar păstrează sexul, deci este un mascul; nu putem estima specia reprezentată aici. Același lucru se întâmplă cu un alt fragment de statueta care păstrează numai jumătatea (posterioară ?), (pe lungime, dar și pe grosime) a animalului, cu un singur picior întreg, modelat oblic. Ultima statueta (nu credem că este o protomă) este la fel de fragmentară: se păstrează numai o mică parte din jumătatea anterioară a corpului, cu un posibil corn (fragmentar), oblic, dar care inițial putea fi ușor arcuit; la baza sa, pe una din părți, are o protuberanță, trasă cu degetele din pasta moale, înainte de ardere; ar putea fi un bovideu (fig. 62; 63).

O piesă reprezentativă este protoma de bovideu, dar este o *mixtură*, căci, atât cât se păstrează, nu găsim similitudinea modelajului: cornul stâng este întreg, ascuțit, puțin arcuit în jos (ca la piesa foarte fragmentară, prezentată anterior); cornul drept este rupt din vechime; capul este neuniform modelat (nu credem că este o deformare provocată de arderea piesei): păstrează ochiul drept, sub forma unei perforații oblice, care se întâlnește cu o altă perforație, tot oblică, de sus în jos (ca la piesa descoperită de H. Dumitrescu, în 1926, cu deosebirea că aici perforarea nasului (uman) s-a făcut orizontal), dând impresia că este reprezentat botul animalului. Dar această parte anatomică nu este realizată vertical, cum ar fi fost normal,

118

ci oblic (de la stânga-sus spre dreapta-jos) față de corespondența coarnelor. Partea dreaptă a capului nu este simetrică, întrucât în partea opusă ochiului drept, se află o „ciupitură”, ca o excrescență, realizată în pasta moale a vasului. Acest modelaj mai are o caracteristică: dacă partea inferioară pare să provină din ruptura vasului, la partea superioară, deci între cele două coarne se află o altă fragmentare, a cărei reconstituire nu o putem face (fig. 64).

O ultimă observație este necesară cu privire la lutul din care au fost realizate modelajele prezentate aici: toate sunt din lut nefrământat cu îngrijire, neuniformizat în corpul statuetelor; toate sunt arse la roșu, dar interiorul este cenușiu-negricios; arderea nu este uniformă, nici pe întreaga suprafață a pieselor, nici în adâncimea lutului. Se constată un anume primitivism, în totală discordanță cu plastica antropomorfă sau / și cu ceramica de foarte bună calitate, pictată, a fazei Cucuteni A. Dar, în legătură cu aceste modelaje pe ceramica neo-eneolitică, studiul foarte elaborat, al lui A. Nițu (1972, p. 9-96), constituie un reper deosebit de important în domeniu. Ca tratare generală, și VL. Dumitrescu (1979, p. 72 și urm.) s-a preocupat de „sculptura cucuteniană”, admițând că aceste reprezentări erau „dependente de mituri, magie și credințe religioase de totdeauna și de pretutindeni” (*Ibidem*, p. 72).



1.



2.



3.



4.



Fig. 62.

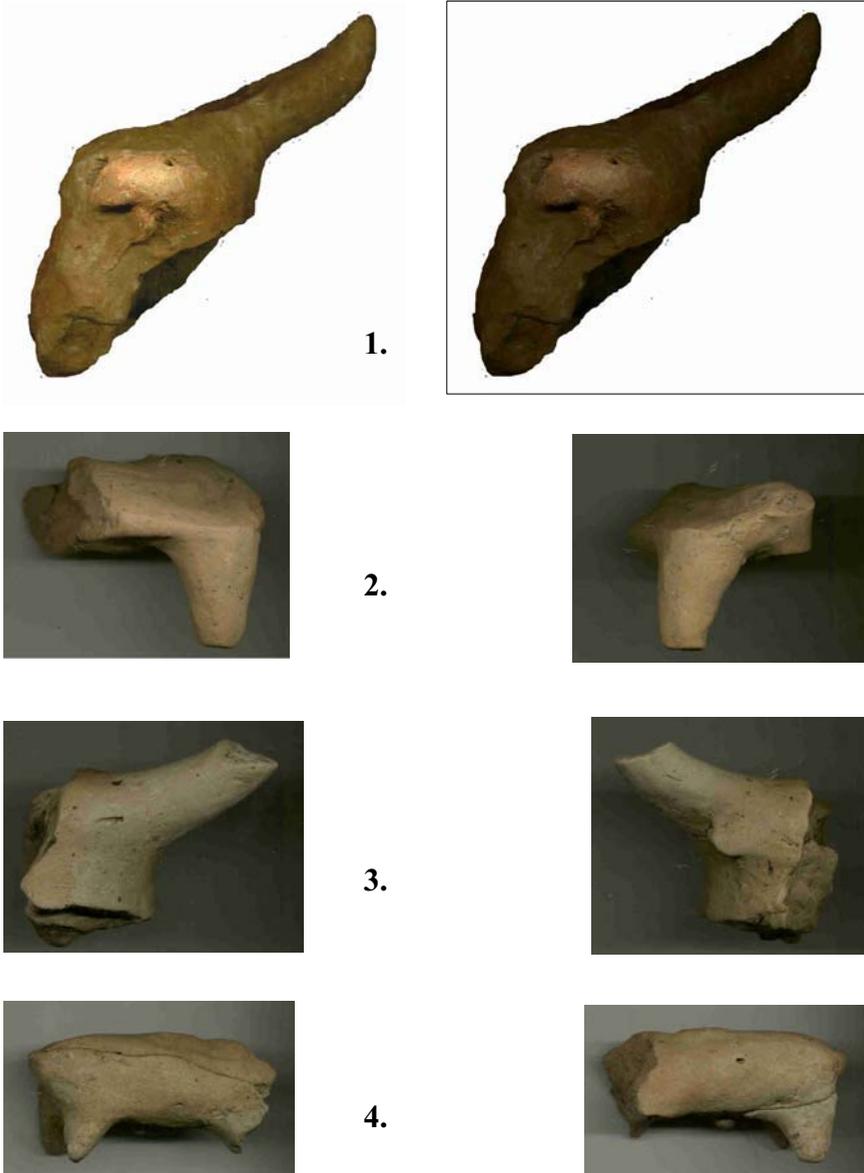


Fig. 63.



1.



2.



Fig. 64.

VI. UMANIZAREA TAURULUI CELEST

Cu ocazia cercetărilor sistematice din anul 1926, H. Dumitrescu a descoperit două fragmente de vase cu protome umane (fig. 65), pe care le descrie în felul următor:

„Un type plus rare est celui des deux fragments de vase (fig. 16, nos. 2 et 3; fig. 25, nos. 1 et 2) présentant sous le rebord vertical du vase, en haut relief, un visage humain, dont on distingue l'arcade sourcilière en saillie, d'où part le nez long, un peu arqué sur le premier fragment, parfaitement droit sur le second (fig. 25, nos. 1 et 2). Les yeux sont représentés, dans le premier cas, par deux proéminences arrondies, placées des deux côtés du nez; dans le second, par deux entailles obliques. La bouche n'y est pas indiquée. Il faut noter que, vers le bout du nez, pour le premier exemplaire, vers le milieu, pour le second, le nez est percé d'outre en outre, de sorte qu'il en résulte deux trous circulaires. Il est peu probable que ces trous aient représenté les narines mal placées; on serait plutôt enclin à penser qu'on les ait pratiqués pour permettre d'y passer un fil à suspension, la proéminence du vase ayant en ce cas le rôle d'une anse. On ne saurait affirmer que le vase ait eu réellement la forme indiquée, de profil, par les courbes du vase, c'est-à-dire s'il se rétrécissait, selon les apparences, brusquement vers le fond, tel un bassin; ou bien si, vu l'épaisseur des parois, il n'y était coupé, ce qui est moins probable. Il est également risqué d'affirmer qu'on soit en présence de fragments de vases identiques, quant à la forme, aux *Gesichtsurnen* de Troie. D'ailleurs, l'apparition de ces ébauches anthropomorphes, assez rares toutefois, a été signalée dans le cercle de la céramique peinte, où il y a de petites anses à formes humaines⁸⁰, aussi bien que dans le cercle de la céramique du Sud-Est de l'Europe, à Gradač, à Zlotučan (Yougoslavie)⁸¹, et dans d'autres cercles néolithiques du Nord: au Danemark⁸² et en Scandinavie, puis, à une époque moins reculée, aux statuettes des menhirs, et plus récemment encore, à

⁸⁰ *Trudy*, XI, p. 785, fig. 86, 85; p. 804, fig. 92, 94; p. XIII, fig. 15 (Tripolje): les traits du visage y sont indiqués par trois points, comme pour les idoles en marbre de Troie; cf. Schuchhardt, *Alt-Europa*, p. 92, fig. 46; voir aussi *Dolgozatok-Travaux*, 1911, p. 195, fig. 20 (Ariuşd). Tsountas, *op. cit.*, pl. XXIII, fig. 4-6.

⁸¹ Hoernes-Menghin, *Urgesch. d. bildenden Kunst*, etc., p. 285, fig. 1; v. aussi *Dacia*, I, Sultana, p. 85, pl. XXI, fig. 3; pl. XXV, fig. 3; p. 85, fig. 4 et 10.

⁸² *Ibidem*, p. 331, fig. 1.

l'époque protohistorique, sur certaines urnes du Sud d'Italie⁸³ et de l'Est de la Prusse⁸⁴” (H. Dumitrescu, 1933, p. 73-74).

Aceste impresionante creații artistice, cu importanță religioasă indiscutabilă, au fost luate în considerație și de Vl. Dumitrescu (1979, p. 82): „Pe un fragment de vas de la Ruginoasa se păstrează parțial un chip uman modelat în relief, destul de înalt – un nas drept, de la rădăcina cărui se arcuiesc amplu cele două sprâncene, ochiul (se păstrează unul singur) fiind redat printr-o pastilă cilindrică; aproape de vârf, nasul e străpuns orizontal de o mică gaură. Desigur, totul este redat schematic, modelatorul mulțumindu-se cu elementele esențiale, dar impresia de viață este indiscutabilă, obținându-se deci efectul dorit prin decorarea cu un chip omenesc a unui vas folosit și el pentru cine știe ce practici de cult. Tot la Ruginoasa s-a mai descoperit un alt fragment similar, modelat în relief ceva mai puțin pronunțat, ai cărui ochi sunt indicați numai prin câte o mică creștătură ușor piezișă, de ambele părți ale nasului”.

Importanța cu totul extraordinară a prezenței arheologilor la salvarea materialelor distruse cu prilejul excavației din 2001 constă tocmai în faptul că au fost salvate două fragmente ceramice aproape identice cu acelea descoperite de H. Dumitrescu.

Primul fragment (fig. 66/1) aparține unui vas cu diametrul gurii de 50 cm și cu înălțimea de 21 cm (în reconstituirea făcută de M.-C. Văleanu). Este vorba tot de un chip uman în relief, cu nasul drept, înalt (străpuns orizontal, ca și în modelajul descoperit de H. Dumitrescu), cu arcadele sprâncenelor largi și bine evidențiate, pictate cu roșu (degradat prin contactul cu compușii organici din sol), cu achiul stâng bine reliefat, pastilat, dar și pictat cu mai multe dungii aproape ovale, șocolatii, pentru a pune în evidență globul ocular, redat printr-o pastilă rotundă, pictată cu roșu (ca și spațiile dintre dungile șocolatii). Unicitatea acestei modelări constă în faptul că, de la baza arcadei orbitale pornește un corn de bovidu (taur), ușor arcuit și înălțat până la partea superioară a sprâncenei; și acesta este pictat cu roșu. Simetric, partea dreaptă a feței umane este fragmentată din vechime, dar se mai păstrează exteriorul globului ocular, pictat în aceeași manieră cu celălalt. Partea superioară a vasului este intactă pe toată lungimea fragmentului, partea inferioară prezentând ruptura, din vechime, la nivelul bazei nasului și a cornului de taur. Vasul a fost pictat și deasupra modelajului, cu linii și benzi de linii oblice sau ușor arcuite. Interiorul vasului, atât cât s-a păstrat, are un decor

⁸³ Dechelette, *Manuel*, II, 3, p. 1505, fig. 1 – 1 a.

⁸⁴ Hoernes-Menghin, *op. cit.*, p. 531. Sur le problème des origines et des influences, cf. Pârvan, *Getica*, pp. 3676-370.

policrom, cu benzi oblice, care par a înfățișa un decor geometric la partea superioară, trecând, în jos, spre un decor liber, ce nu poate fi în întregime reconstituit din cauza coroziunii picturii și a dimensiunilor fragmentului păstrat. Într-o tentativă de reconstituire a decorului de la partea interioară a vasului, am putea recunoaște (fig. 67) „spirale desfășurate orizontal în lungul registrului-friză, spirale foarte apropiate una de alta” în *S* culcat, din „nomenclatorul” stabilit de Vl. Dumitrescu (1979, p.35, fig. 21 b).

Al doilea fragment, mai mic decât precedentul, are modelat chipul uman, cu nas drept, dar mai îngust, cu arcadele supraorbitale mai înguste ca grosime, dar la fel de largi, pictate la bază pentru a evidenția mai bine volumul reliefului; partea inferioară a nasului este fragmentată din vechime, ca și extremitățile decorului, din care motiv nu se poate recunoaște decât parțial ochiul stâng, realizat tot pictural, cu două-trei șiruri de benzi rotunde, globul ocular fiind, de asemenea, rotund; partea dreaptă este și mai adânc fracturată, astfel că nu avem decât o bandă lată, ca și la ochiul stâng, care marchează profunzimea vizajului (fig. 66/2; 68). Registrul superior al decorului, până la margine, este alcătuit dintr-o bandă lată, neagră-șocolatie, care delimitează decorul antropomorf, după care urmează o bandă mai îngustă, de aceeași culoare, ce delimitează partea inferioară a unui decor cu pătrate roșii, delimitate de benzi verticale, negre. Sub acestea se vede o altă friză cu decor geometrizat, pe fondul galben al vasului, sub care se desfășoară alte motive ale unui decor liber, dar pe care nu-l putem identifica datorită dimensiunilor fragmentului păstrat. De altfel, același decor, cu registre de pătrate cu laturile ușor arcuite, pictate cu roșu, dar delimitate tot de benzi negre, se păstrează și pe alte două fragmente din același vas (fig. 68). La interior, toate fragmentele păstrate sunt decorate cu motive triunghiulare, realizate din benzi negre, cu interiorul umplut cu roșu, având, la bază, o bandă roșie, suprapusă de alta, mai îngustă, neagră. Acest șir de triunghiuri, între care se află câte o jumătate de pastilă (tăiată de buza vasului) par să delimiteze cercuri sau ovale largi, acoperite cu culoare galben-roșcată a căror semnificație ar putea fi tot de natură spirituală.

*

*

*

În legătură cu reprezentările antropomorfe și zoomorfe pe ceramica cucuteniană, avem la dispoziție o întreagă literatură de specialitate, în cadrul căreia lucrările lui A. Nițu se remarcă prin profunzimea analizelor și acuratețea

rezultatelor investigațiilor (A. Nițu, 1967; 1968; 1969; 1970; 1971; 1972 a; 1972 b; 1972-1973; 1975; 1976; 1980; 1987a; 1987 b; 1989). Dar, atât din literatura de specialitate, cât și pe baza descoperirilor arheologice constatăm, mai întâi, unicitatea creațiilor artistice de la Ruginoasa, în *timpul și spațiul* preistoric neo-eneolitic. Anton Nițu preciza (1972 a, p. 10) că „reprezentările antropomorfe și zoomorfe în decorul ceramic se concentrează, ca și abundența figurinelor plastice, în regiunile carpato-balcanice, cu prelungiri în bazinul Dunării Superioare. Pentru epoca neolitică timpurie și mijlocie, imaginile *umane* sunt modelate în relief pe ceramica culturii Starčevo-Criș din Balcani⁸⁵ și SE Ungariei⁸⁶, pe ceramica culturii Vinča-Turdaș în Voivodina⁸⁷ și Transilvania⁸⁸, sau pe ceramica precucuteniană din Moldova⁸⁹, după cum ele apar în tehnică incizată pe ceramica culturii Bükk din NE Ungariei⁹⁰ sau pe ceramica liniară și punctată de la Dunărea Mijlocie și superioară⁹¹. În epoca neolitică înfloritoare, figurile umane apar de asemenea în relief pe ceramica de tip Marița⁹², Gumelnița B1⁹³ și Cucuteni A2⁹⁴, sau sunt pictate pe ceramica culturii Cucuteni-Tripolie în perioadele AB și B⁹⁵ ”. Constatăm, așadar (și voluminoasa monografie a lui Dan Monah (1997) stă mărturie), că reprezentările *modelate* (nu pictate) antropomorfe, dar mai ales, zoomorfe, ori combinate în creații unice, apar pentru prima dată, în toată aria culturii

⁸⁵ G. Georgiev, *Glavni rezultati ot razkoptite na Azmaškata Mogila prez 1961 g.*, în *Izvestija Institut*, XXVI, 1963, p. 167, 176, fig. 15-16.

⁸⁶ I. Kutzian, *The Körös Culture*, în *Diss. Pann.*, S. II, Budapesta, 1944, pl. XX/1; XLI/1, 3; XLIX/2; LXII/2.

⁸⁷ Š. Nadj, *Zaštiti ju uskopavanyje na Gomolavi kod Hrtkovića*, în *RVM*, 9, 1960, p. 115, pl. IV/2-3; D. Garašanin, *Neolit tzentral'noj Balkana (Les régions centrales des Balkans à l'époque néolithique)*, Belgrad, 1968, p. 39-40, 60, fig. 89.

⁸⁸ M. Roska, *Die Sammlung Zsófia von Torma*, Cluj, 1941, pl. CXLI – CXLII, CL.

⁸⁹ H. Dumitrescu, *Contribuții la problema originii culturii Precucuteni*, în *SCIV*, 8, 1957, 1-2, p. 60, fig. 1.

⁹⁰ F. Tompa, *Die Bandkeramik in Ungarn*, în *Arch-Hung.*, V – VI, Budapesta, 1929, p. 32, pl. XVIII/5, 16.

⁹¹ H. Quitta, *Zur Deutung und Herkunft der bandkeramischen „Krötendarstellungen“*, în *Varia Praehistorica*, Leipzig, 1957, p. 60 urm.; fig. 17 urm.; I. Pavlů, *Early „myths” relating to the neolithic society*, în *AR*, XVIII, 6, 1966, p. 700 urm., fig. 216 urm.

⁹² P. Detev, *Vorgeschichtliche Gefäße mit menschen und tierähnlichen Darstellungen in Bulgarien*, în *Arch. Anzeiger*, 1960, 1-4, col. 4, fig. 3; G. Georgiev, *op. cit.*, p. 167, fig. 17.

⁹³ D. V. Rosetti, *Steinkupferzeitliche Plastik aus einem Wohnhügel bei Bukarest*, în *Jahr. f. Pr. und Eth. Kunst*, 12, 1938, pl. 24/1, 25/1.

⁹⁴ A. Nițu, *Reprezentări antropomorfe în decorul plastic al ceramicii de stil Cucuteni A*, în *SCIV*, 18, 1967, 4, p. 552 urm., fig. 1; 2/1; 3/1.

⁹⁵ Vl. Dumitrescu, *Antropomorfije izobrajenija na sosudah iz Trajana*, în *Dacia*, N. S., IV, 1960, p. 31 urm., 40 urm., fig. 1 – 5.

Cucuteni, numai în faza A și numai la Ruginoasa. De altfel, ar trebui luată în considerație și situarea acestei stațiuni în Podișul Sucevei, pe rama înaltă a platourilor care constituie caracteristica geomorfologică a acestei diviziuni a Podișului Moldovei. Din acest punct de vedere, și luând în considerație faptul că, cu excepția Hăbășeștilor, nici o altă stațiune de tip Cucuteni A nu a fost cercetată prin săpături sistematice, pentru a se putea constata, pe baze obiective, dacă în etapa Cucuteni A₃ din Podișul Sucevei existau alte *canoane* de reprezentare a compoziției antropomorf-zoomorf, așa cum se constată, dar pictural, în alte așezări cucuteniene, aparținând etapelor ulterioare din evoluția culturii Cucuteni. Acestea au fost și motivele pentru care A. Nițu aprecia (1972 a, p. 11), că „o reconsiderare de ansamblu a stilului animalier pe ceramica neolitică carpato-dunăreană se impune cu necesitate” pentru a se ajunge la „definirea problematicii stilului animalier al ceramicii bandate și la soluționarea ei în concordanță cu reprezentările zoomorfe din arta și religia culturilor neo-eneolitice sud-est europene și orientale”. Însă, aparent fără un temei bine precizat, A. Nițu nu a luat în considerație reprezentările *de fețe umane* de la Ruginoasa, unice, și atunci, în aria cucuteniană din Moldova, chiar dacă, așa cum însuși a precizat, marele exeget al artei cucuteniene a tratat problematica reprezentărilor plastice antropomorfe pe ceramica cucuteniană, cu interpretări personale, deși se baza pe *totalitatea* creației artistice în domeniu, din largi spații geografice. A. Nițu apreciază că „Les thèmes figurés correspondent aux < représentations conceptuelles > en liaison avec les fonctions magico-religieuses de la représentation de la divinité féminine ou avec les fonctions symboliques des représentations animalières des sociétés agricoles néo-énéolithiques de l’Orient méditerranéen et de l’Europe sud-estique et centrale. Modelés comme thèmes plastiques en ronde-bosse et appliqués comme figurines ou protomes, ils remplacent les fonctions tectoniques et usuelles ou même décoratives des anses et des proéminences, ou modèlent organiquement la forme même des vases. Ainsi, ils appartiennent à des catégories typologiques différentes, à la fois des thèmes figurés comme figurines et protomes, ou de la céramique décorée de thèmes figurés, ou de la céramique modélée organiquement avec des attributs anthropomorphes ou zoomorphes, qui établissent de la sorte le passage graduel de la céramique à la plastique, du décor plastique anthropomorphe ou zoomorphe aux vases anthropomorphes ou zoomorphes et aux figurines de la plastique anthropomorphe et zoomorphe” (A. Nițu, M. Mantu, 1987, p. 301).

Așadar, în acest context, creațiile artistice de la Ruginoasa, care modelează **chipul antropomorf masculin cu coarne de taur**, se încadrează în categoria reprezentărilor plastice cu o temă mixtă, antropomorfă *masculină* (nu feminină) și *zoomorfă*, posibil sub forma anselor modelate antropomorf și

zoomorf, ca model unic, cu funcționalitate conceptuală, stilistică și figurată dublă. Pe de altă parte, nu poate fi exclusă nici tema pe care am evidențiat-o în arta paleolitică (V. Chirica, 2004 a; 2004 b), în spiritualitatea artistică și/sau a înmormântărilor (a practicilor funerare): *substituirea* funcțiilor și a importanței acestora, prin preluarea atributelor animalelor substituite de către bărbatul care, încă de acum își revendică *locul și rolul* în cadrul comunității eneolitice de producători. Modelarea, chiar și numai a bovideului, la Ruginoasa, ca element de creație artistică pe fondul vaselor (de cult), este cu atât mai importantă deoarece, după cum aprecia tot A Nițu (1972 b, p. 83-90, fig. 1-6; 1975) acesta apare *doar* pictat și *numai* începând cu faza Cucuteni B, chiar dacă vasele în formă de animal, vasele cu atribute zoomorfe, proeminențele cornute ori protomele în relief, de factură zoomorfă, au fost identificate și mai înainte, începând cu etapele Cucuteni A1 și Cucuteni A2 (A. Nițu, 1972 a, p. 14-15).

*

*

*

În totalitatea sa, arta antropomorfă (și zoomorfă) neo-eneolitică a fost atent și intens luată în considerație de către specialiștii perioadei în lucrări cu caracter general sau special. Ne referim la Anton Nițu, unul dintre cei mai mari exegeți ai Cucutenianului, ale cărui lucrări, consacrate artei antropomorfe și zoomorfe cucuteniene constituie fundamentul oricărui demers serios în domeniu (A. Nițu, 1947-1949; 1948; 1967; 1968; 1969 a; 1969 b; 1970; 1971; 1972 a; 1972 b; 1972-1973; 1975 a; 1975 b; 1976 etc.). La rândul său, Vladimir Dumitrescu a acordat o atenție deosebită artei cucuteniene în contextul artei preistorice de pe teritoriul României, aspectele spirituale sau religioase fiind doar enunțate sau prezentate sumar (1974; 1979). O atenție particulară a fost acordată de D. Monah (1992; 1997; 2001), cu detalieri asupra caracteristicilor formelor de spiritualitate, a unor manifestări ritualice în viața religioasă a populațiilor cucuteniene. La rândul său, V. Chirica (2004 a; 2004 b; 2006 a; 2006 b; 2006 c) a tratat aspectele spirituale, religioase ale comunităților umane neo-eneolitice în contextul celor mai vechi, paleolitice, pe care le consideră ca *arhetip* al celor cucuteniene. O atenție specială a acordat unor aspecte religioase ale comunităților umane preistorice a acordat-o R. Maxim (Alaiba) (1987; 2000), pe care le asociază cu acelea ale unor populații antice.

*

*

*

Practicile magico-religioase constituiau o componentă importantă a vieții acestor populații, reprezentând o realitate a vieții spirituale a comunităților cucuteniene, demonstrată de mult timp și acceptată de exegeții perioadei. Au fost identificate mai multe categorii de materiale arheologice: 1, plastica antropomorfă; 2, obiecte de lut ars cu semne și simboluri, unele de caracter antropomorf sau antropomorfizat (C. V. Chirica, 1995, p. 203-224); 3, fragmente (ceramice) cu inscripții – *semne* cu valoare de inscripții (V. Chirica, 2004 c); 4, machete de sanctuare și cuptoare; 5, ceramica, cu mai multe componente de artă și spiritualitate: reprezentări feminine, reprezentări masculine, reprezentări animaliere, păsările și oul, simboluri solare etc. Unii arheologi (C.- M. Lazarovici, 2006, p. 57-87) folosesc nu mai puțin de patru *entități* lingvistice, apropiate ca semnificație: *semne*, *simboluri*, *magie*, *religie*, ceea ce necesită, credem noi, luarea în considerație a semnificației acestora, ca elemente definitorii pentru viața spirituală a unor comunități preistorice, care își au originea în creațiile comunităților umane din Paleoliticul superior (*Ibidem*; V. Chirica, 2004 a; 2004 b; G. Davidescu, V. Chirica, M. Cucolea, 2005). Din punctul nostru de vedere, toate *simbolurile* din creația artistică paleolitică și neo-eneolitică erau reprezentate, vizual, material, sub formă de *semne*, cărora creatorii lor le acordau semnificații speciale, poate specifice unor areale spațiale și culturi (civilizații) arheologice. Ne bazăm pe faptul că, în spiritualitatea preistorică, fiecare *semn* creat trebuia să *semnifice*, să *simbolizeze* ceva, iar acel *ceva* era reprezentat de *semnul* creat în cadrul sacrului individual, dar cu manifestări ale întregii comunități, privind *sensurile* atribuite *semnului*. În ceea ce privește raportul *magie* – *religie*, credem că distincția dintre cele două noțiuni-elemente ale spiritualității este greu de operat în cadrul manifestărilor culturale preistorice. Din punct de vedere al preistoriei religiilor (al religiilor preistorice), credem că aceste două manifestări cultice au putut să coexiste, chiar și în cadrul acelorași comunități umane, fiecare având, probabil, semnificații și ritualuri diferite, dar care trebuiau să marcheze năzuința omului spre împlinirea unor necesități, în primul rând *materiale*, dar depinzând de factori, de elemente superioare vieții terestre, iar implorarea forțelor benefice (poate de către *orante*, sau prin intermediul acestora), situate în exteriorul lumii cunoscute de către manifestanți (în cadrul procesiunilor sacrului colectiv) se realiza potrivit unor *canoane* proprii fiecărei comunități, dar cu caracter general în cadrul fiecărei civilizații (= culturi) arheologice, pe toată întinderea sa, în spațiul geografic de

manifestare. În fond, creatorii (artiștii) cucutenieni, ca și ai celorlalte civilizații arheologice mai mult sau mai puțin contemporane lor, erau obligați să se supună *canoanelor* de realizare artistică, evident cu conotații spirituale. *Trecerea și transmiterea*, factori de cunoaștere și de manifestare cultică s-au produs la toate comunitățile umane preistorice de pe foarte largi spații geografice. În felul acesta credem că se poate explica identitatea unor elemente decorative, de factură geometrică, în Gravettianul Europei de Est și Occidentale, și în neoliticul aceluiași spațiu geografic, indiferent de suportul pe care este realizat (ivoriu de mamut, respectiv plastică sau ceramică din lut ars). Ne referim la decorul cu romburi sau triunghiuri (*transmiterea* putând fi identificată pe cunoscuta falangă de cal, cu decor rombic, de la Cuina Turcului-Dubova, aparținând Epigravettianului din zona Porților de Fier), dar și la decorul spiralic geometrizat, cu identități în Gravettianul european (Mezin, Ucraina) și pe ceramica cucuteniană din aproape întregul areal de răspândire. În ceea ce privește lipsa explicită a feței statuetelor, sau acoperirea acestora cu mască, ori cu reprezentări mascate, animaliere, aici credem că ar trebui să vedem cel puțin două elemente cultice: mai întâi, obligativitatea *imaginii interzise* a divinității, potrivit *canoanelor* artistic-spirituale (A. Besançon, 1996, p. 36, precizează, cu exemplificări din pantheonul grec: *Corpul zeilor posedă, prin natura sa, o constantă de frumusețe și de glorie ... El poate să devină invizibil pentru oameni ... Ascunzându-se de ochii muritori, el îi protejează. Fiindcă pentru greci, ca și în Biblie, a-i vedea pe zei în față poate fi mortal*); în al doilea rând, credem că este vorba de substituirea omului prin animalul de sacrificiu, dar și a doua valență a *substituirii* forței și agilității animalului de către om (cu precădere de către bărbatul-vânător) (V. Chirica, 2006 a, p. 25-27).

O foarte bogată categorie de manifestări cultice trebuie să fi avut comunitățile cucuteniene dacă le raportăm la numărul mare de machete de sanctuare, măsuțe de cult (altare mobiliare), ori cuptoare miniaturale, cu simboluri sacre sau cu elemente arhitectonice reprezentând simboluri ale sacralității. Existența bucraniilor, descoperite indeosebi în nivele de locuire eneolitică, poate conduce din nou la Paleoliticul superior, în a cărui artă găsim destul de bogat reprezentarea bovideului, ca element al virilității, în raport direct cu elementul feminin. Ne referim mai întâi la reprezentările foarte explicite din grotă La Magdelaine (Tarn), unde bizonul este redat în poziție de „atac”, în asocierie cu cele două imagini feminine, în poziție sexuală, scenă unică în arta paleolitică (A. Leroi-Gourhan, 1965, p. 289, fig. 500-502). O altă descoperire de caracter excepțional a fost făcută în grotă Chauvet. Aici, *cuplul* femeie-bizon este redat pe un planșeu calcaros; femeia este reprezentată, pictat, numai prin partea sacralizată a abdomenului, a zonei genitale și a

coapselor, dar ea se află sub protecția bizonului, reprezentat numai de capul său, cu coarne bine conturate (J. Clottes, 2001; V. Chirica, 2006 b, p. 185-191). În cadrul ceramicii cucuteniene, acest ansamblu este reprezentativ realizat pe vasul de la Târgu Ocna-Podei (fig. 69/2 (G. Davidescu, V. Chirica, M. Cucolea, 2005, p. 69, fig. 1), dar și la Bilcze Złote (fig. 69/1) (D. Monah, 1997, p. 211) sau Căscioarele (*Ibidem*, fig. 45/7, p. 297).

Reprezentările antropomorfe (îndeosebi feminine) și zoomorfe (îndeosebi masculine), identificate pe ceramica cucuteniană, pictate sau sculptate (modelate în relief) fac trimitere la alte manifestări cultice, ale căror cunoașteri depline nu pot fi posibile în lipsa unor elemente clar definite, așa cum au recunoscut majoritatea exegeților religiilor cucuteniene. Dar acestea au existat și, indiferent de modalitățile de practicare a riturilor și ritualurilor, a semnificațiilor lor, trebuie să acceptăm existența divinității, reprezentată, uneori, chiar și prin semnificația formelor ceramice (vasele antropomorfe sau cu tub de scurgere, de exemplu). Asocierea divinității feminine cu altele, tot feminine, dar de proporții mai mici, cu elementul masculin, dar și cu cel zoomorf, cu pești, șerpi, păsări, ori vegetale (*pomul vieții* pe amforeta de la Cârniceni), sau numai reprezentarea acestor realități ale lumii vii, completează în mod fericit întreaga gamă de valorizări ale *Marii Divinități*, indiferent dacă elementele *complementare* divinității feminine aparțin vieții cerești, acvatice sau terestre. Schematizarea excesivă (uneori) a reprezentării feminine, ori elementele de natură vegetală cu care sunt redată erbivorele (cu coada *în spic*), redarea doar a *romburilor* și a *triunghiurilor*, a căror semnificație sacralizantă este bine cunoscută), dar și prezența efectivă a elementelor de decor, din lumea vegetală simbolizează, după opinia noastră, calitatea *Marii Divinități* de creare a lumii vii, de protecție, de legătură a acesteia cu *lumea de sus*, arborele vieții, cu valențe cosmice având tocmai acest rol de legătură.

De când a fost lansată ideea existenței cultului fertilității și al fecundității, toți arheologii au căutat reflectarea sa în „standardizarea” realizărilor artistice ale plasticii antropomorfe feminine, care prezintă femeia în ipostaze cu un aspect special, uneori foarte naturalist. Ideea spirituală a procreerii, poate chiar a auto-procreerii (potrivit caracteristicii auto-asumate de Marea Divinitate feminină) pare să vină din spiritualitatea Paleoliticului superior („carte à jouer” de la Laussel, sau statuetele cu elemente supraponderale, dar numai acelea care reprezintă starea de graviditate) (J.-Ph. Durhard, 1995, p. 65-70; A. Russot, 1995, p. 221-237); este evident că, începând cu arta Paleoliticului superior, unde sunt reprezentate vulvele, ca element al feminității (la Tito Bustillo, Spania, a fost identificată o adevărată înșiruire a vulvelor „Loge des vulves”) (V. Chirica, 2004 b), dar aceste creații artistice, ca și unele statuetele feminine reprezintă, după opinia noastră, mai

degrabă starea de sexualitate a femeii decât caracteristica sacralității nașterii sau a gravidității. Nu putem însă nega legătura de sacralitate, în credințele cucutenienilor, între sexualitate și graviditate-naștere.

Redarea triunghiului pe o statueta de la Târgu Frumos reprezintă, așa cum am precizat (V. Chirica, 2004 a), sexualitatea feminină, ca element al sacralității procreației (fecundității) și al fertilității, atunci când este însoțit de romb, sau când este reprezentat numai romb, de regulă pe abdomenul formelor plastice antropomorfe feminine, dar statuetele care redau femeia cu un recipient (mai ales în față, la nivelul abdomenului) reprezintă o altă trăsătură specifică Marii Divinități, aceea a asigurării hranei, deci a vieții, asemănătoare cu romb, de pe vase sau de pe statuetele feminine (ca și în Paleoliticul superior), care semnifică abdomenul fertil al Divinității (G. Davidescu, V. Chirica, M. Cucolea, 2005, p. 53). Cât privește unele statuete cu vase-recipient (N. Ursulescu, D. Boghian, V. Cotiugă, 2006, fig. 5), poate că ar trebui să vedem în realizarea lor și simbolul Divinității-glie, în sensul lui M. Eliade (1992 b, p. 291-293). În acest sens, poate că nu este lipsit de importanță să precizăm că, în iconografia creștină, Fecioara Maria este pictată uneori cu mai multe *izvoare dătătoare de viață*, care izvorăsc din pieptul său, semnificând, din nou, dar peste milenii, capacitatea *Mamei universale* de a asigura viața de după naștere.

O alta temă ce apare ca element de creație artistică religioasă o constituie reprezentarea mâinii pe ceramica precucuteniană și cucuteniană, îndeosebi cu referire la *orante*. Precizăm că și aceste imagini-simbol își au originea tot în arta și spiritualitatea Paleoliticului superior. Mai mult încă, putem constata o bogăție numerică și calitativă impresionantă a pictării mâinii în aproape toate grottele-sanctuar ale Paleoliticului superior european, pe care le-am interpretat (V. Chirica, 2006 a, p. 25-26) ca reprezentând mâna care crează (alăturată altor realizări artistice, cu simbol al creației divine), care protejează (pictată în asociere cu erbivore – cai etc.), care poate stăpâni animalele feroce (grota Chauvet), care se sacrifică în cursul unor activități dăunătoare omului, mâna, ca element considerat ca având puteri supranaturale, când este redată cu deformații patologice – degete mutilate sau lipsă (grottele Arcy, Gargas). Interpretarea simbolisticii a mâinii este asigurată de cele peste 500 de *semne* ale acesteia, la Chauvet, peste 250, la Gargas (dar numai 10 întregi și fără deformații), prin care ni se transmite un mesaj religios, limbaj cu anumite specificități (G. Bosinski, 1990; A. Leroi-Gourhan, 1990), ale comunităților umane respective, intrând în cadrul creației artistice cu valoare de sacru colectiv. Precizăm că redarea mâinii protectoare sau de sacrificiu a trecut și în iconografia creștină (V. Chirica, 2006 a, p. 26), poate tot prin acele elemente de *trecere* și *transmitere*. Interpretarea mâinilor cu

cinci degete desfăcute, în sus, redate pe ceramica de tip Precucuteni-Tripolie, este deosebit de interesantă și aduce noi valențe în ceea ce privește semnificațiile spirituale ale posibilelor manifestări cultice, cu caracter religios, obligându-ne să revenim din nou la scrierile lui M. Eliade (1992 b, *passim*).

O categorie importantă o constituie protomele care reprezintă gâtul și capul întreg al taurului, cu coarnea orientate mai degrabă orizontal, dar și în sus. Nu este lipsită de importanță protoma care pare să redea și o înfățișare umană a taurului (G. Bodi, 2007, pl. IV/2), ceea ce o apropie de una dintre piesele mult mai caracteristice, descoperită la Ruginoasa. O importanță particulară o reprezintă pictarea vaselor cu protome de bovidee, fapt ce le potențează caracteristicile de sacralitate în cadrul manifestărilor religioase, din al căror *inventar* făceau parte. În fond, în mai toate religiile preistorice și antice, taurul a fost asimilat forței, puterii irezistibile, de factură cosmică, regeneratoare și fertilizatoare a pământului, a oricărei naturi de creativitate; nu stim dacă a trecut, din religiile preistorice în acelea ale Antichității europene sau / și ale Orientului (inclusiv Îndepărtat – India), sau dacă în credințele religioase ale acestor populații și popoare a fost adaptat noilor elemente de spiritualitate. Găsim taurul, ca importanță majoră, în mileniul al III-lea a. Chr., întruchipat de zeul El, la patriarhii evrei de dinaintea lui Moise; aproape concomitent, statuile taurului sacru sunt prezente în arta religioasă a Egiptului (Osiris), dar și în Mesopotamia (Sin, zeu lunar, deci ciclic), ori în Babilon (Enlil); un alt moment îl constituie existența Minotaurului în cultura Greciei minoice, dar și sub forma taurilor sacri ai lui Poseidon, sacrificiați, din necesități alimentare (dar și din neștiință) de către însoțitorii lui Ulise, aspru pedepsiți de către divinitatea greacă a timpului; se pare că tot taurii îi erau consacrați și lui Dionysos (care avea și valențele virilității fecundatoare); însuși Zeus a luat înfățișarea unui taur alb ca zăpada, când a vrut să o seducă pe Europa (J. Chevalier, A. Gheerbrant, 1993, p. 337-342) și exemplele pot continua. Așadar, am putea considera că, în toate religiile vechi, taurul era considerat un simbol al spiritului masculin, al puterilor elementare regeratoare ale naturii întregi, al energiei sexuale, fertilizatoare (înfățișat ca emblemă a lui Shiva și Indra, în religiile vechi indiene), chiar ca simbol al ploii, în alte religii din a doua jumătate mileniului III a. Chr., sub forma dualității taur-trăsnet care aduce ploia fertilizatoare; același element celest apare în religiile sau în unele culte din America Centrală și de Sud, la eschimoși ori la boșimani, în Asia Mică, dar și în Asia centrală și Siberia, iar în ebraică, prima litera a alfabetului, *alef*, înseamnă taur și este simbolul lunii din primul pătrar (*Ibidem*) așa cum am arătat că apare Fecioara Maria, ca Mare Divinitate, în cadrul lunii din această etapă a creșterii sale.

După opinia noastră, preferința pentru reprezentarea **taurului** (sau, cum am văzut pe vasul antropomorf de la Hoisești, a **berbecului**), ambele *umanizate*, dar în detrimentul antropomorficului (fără attributele zoomorficului) pe ceramica sau în plastica eneolitică rezidă tocmai în necunoscutul sacru al divinității masculine, sau în existența *canoanelor* religioase, care impuneau artiștilor-creatori de imagini ale sacrului, *substituirea* virilității umane prin cea animalieră, poate mai apropiată de cultul uranian, al soarelui, pe care l-am văzut prefigurat, la Ruginoasa, ca element important în evoluția ideilor și a credințelor. Pe un alt plan, dar tot în legătură cu ideea *substituirii* om-taur, vedem, în iconografia creștinismului, asocierea Evanghelistului Luca cu taurul (bourul), ce vine din Vechiul Testament, unde, de obicei, animalul sacrificat în cadrul ceremoniilor cerute de Divinitate și nu numai, dar și la anumite manifestări laice deosebite, era *vițelul (cel gras)*; de altfel, în perioada primirii Tabelor Legii de către Moise, poporul său își făcuse „chip cioplit” sub forma taurului (*vițelul de aur*) (M. Otte, 1993, p. 119-121). Să nu uităm nici faptul că, dacă se admite realitatea existenței *orantei* în imagistica feminină a creației plastice cucuteniene, trebuie găsită divinitatea *cerească*, spre care își ridică mâinile figurinele-divinități feminine. Această dualitate, masculin-taur – feminin-femeie își găsește cele mai reprezentative imagini (cu excepția celor din Paleoliticul superior, din grotă Chauvet, dataată la 31.000 – 30.000 ani BP, ori de la La Madelaine – Tarn, datate pe la 18.000 BP) pe pandantivul de la Bilcze Złote, dar și pe vasul de la Podei-Târgu Ocna (fig. 71), ori la Căscioarele. În ambele cazuri, vedem femeia-divinitate plasată pe capul sau între coarnele taurului, deoarece acestea reprezintă un *univers*, în centrul căruia este situată Marea Mamă. Mai mult încă, ne îngăduim să constatăm că sistemul monoteist al credințelor religioase nu apare odată cu religiile Antichității, ci în Preistorie, sub forma cuplului femeie-bizon (taur). Dar existența aceluiași cuplu, însă cu reprezentarea *femeie-berbec* o putem constata și în creația artistică-religioasă de la Hoisești. În acest cadru, trebuie să facem apel tot la unele identificări ulterioare epocii preistorice. După J. Chevalier și A. Gheerbrant (1993, vol. I, p. 185-186) berbecul „simbolizează forța originară ce trezește omul și lumea care asigură refacerea ciclului vital, atât în primăvara vieții, cât și în celelalte anotimpuri ... În acest fel îl înțeleg asatrogii, pentru care semnul Berbecului – pe care soarele îl străbate în fiecare an începând cu 21 martie, ziua Echinocțiului de primăvară – este o reprezentare cosmică a puterii animale (sau însuflețitoare) a focului, care este, în același timp, creator și distrugător, ... și care, pornind dintr-un punct central, se răspândește în toate direcțiile. Această forță de foc este asimilată țâșnirii vitalității primordiale, elanului primitiv al vieții, cu tot ceea ce un asemenea proces inițial are ca impuls pur și brut, ca descărcare răbufnitoare,

fulgerătoare și neîmblânzită, ca pornire violentă, ca respirație incandescentă. Tradiția hermetică spune că ne aflăm în prezența unui Logos, ale cărui sonorități sunt din aur și purpură (roșu), având afinități astrale cu Soarele și cu Marte”. Vedem, așadar, că artiștii cucutenieni au asimilat, spiritual, puterile (pro)creatoare ale unui animal cu valențe cosmice. Dacă raportăm elementele de religie cucuteniană în domeniu la unele religii ale Antichității, vom constata că, la egipteni, de exemplu, zeul Knem este zeul-olar; modelând creația, inclusiv artistică (dar olăria este considerată una dintre cele trei elemente esențiale ale fenomenului neolitizării), el a fost asimilat berbecului (*Ibidem*, p. 186-187; G. Posener ș.a., 1959, p. 178; T. G. H. James, 1988, *passim*), cu toate atributele înmulțirii turmelor, deținător al puterii, al forțelor ce asigurau perpetuarea a tot ce este viu, deci a șeptelului, dar și a oamenilor. Un lucru este impresionant – existența unor forțe divine (în accepțiunea comunităților preistorice și ale Antichității) cu valențe comune sau apropiate, pe imense spații geografice, ceea ce ne demonstrează încă o dată ideea că oamenii, indiferent de stadiul de civilizație, indiferent de cultura arheologică denumită de specialiștii epocii moderne, căutau (și găseau, credem noi) identități spirituale și religioase pentru rezolvarea unor necesități vitale existenței lor. Constatăm că, poate mai mult chiar decât taurul, berbecul a intrat în spiritualitatea multor popoare, din Africa, Asia, Orient, Europa. Astfel, dacă acceptăm că Venus de la Laussel, de vârstă paleolitică, a fost sculptată cu un corn („Venus à la corne”) de bour sau de berbec, în Europa de mai târziu (Galia), berbecul este creator, dar și distrugător (al porților cetăților asediate), iar „forma spiralată a coarnelor sale vorbește o dată în plus despre ideea de evoluție și întărește valoarea de deschidere și de inițiere evocată de V-ul oricăror coarne de animal. Berbecul reprezintă inițierea: e înzestrat cu grai și rațiune. El simbolizează forța psihică și sacră, sublimarea: zboară, iar lâna îi este de aur” (A. Virel, 1965, p. 174; cf. și J. Chevalier, A. Gheerbrant, 1993, vol. I, p. 187).

1.



2.



3.



Fig. 65.



Fig. 66.

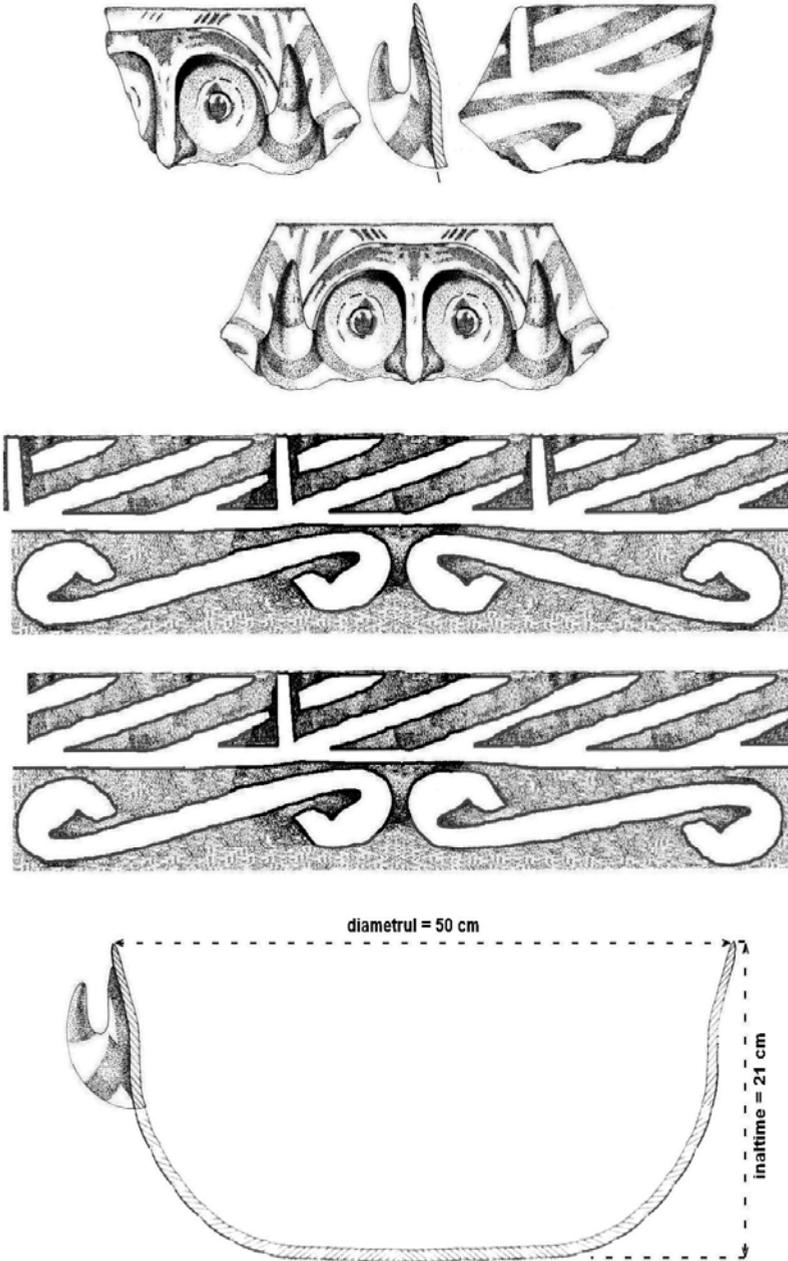


Fig. 67.

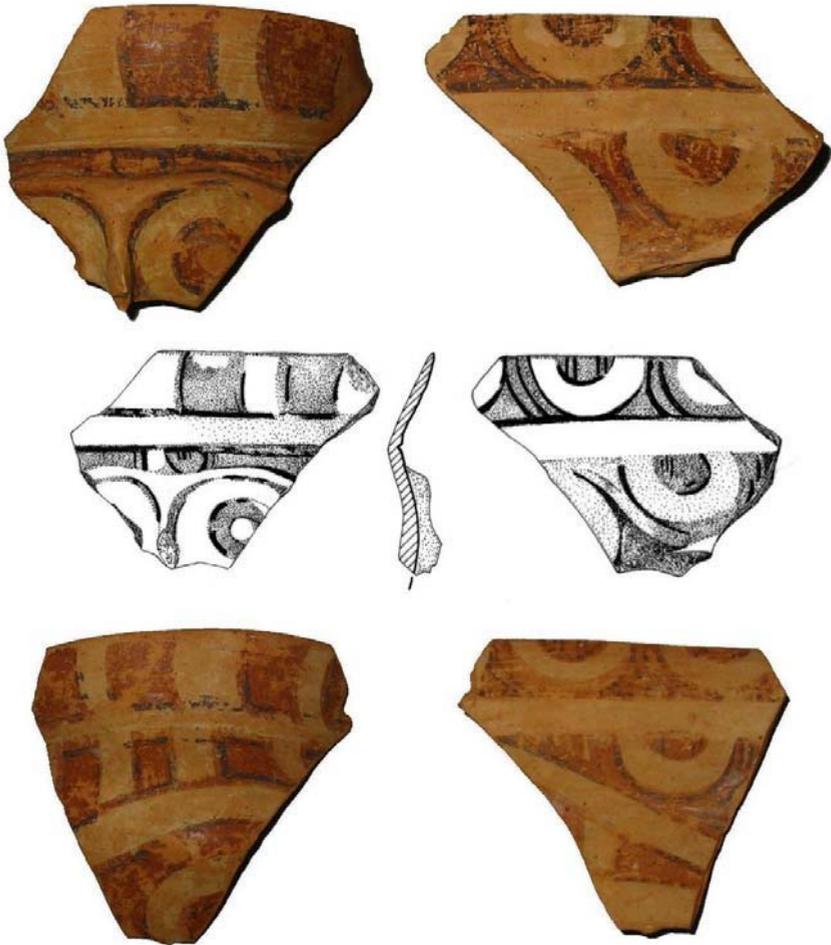
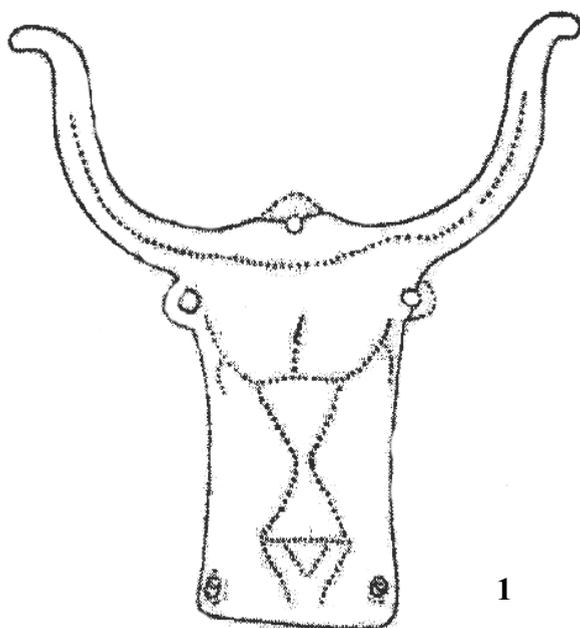


Fig. 68.



1



2

Fig. 69.

Dacă ar fi să rememorăm continua tendință a omului spre sacru, constatăm că, pe criterii strict cronologice (*chipul* uman de la Makapansgat-Africa de Sud, *masca* umană de la Roche-Cotard-Franța), în interiorul sau în afara sacrului, omul s-a căutat mai întâi pe sine; ulterior, dar nu foarte târziu, omul a reprezentat animalele cu care se afla în permanent conflict (grotele Chauvet, Lascaux – Franța, dar și celelalte sanctuare paleolitice – V. Chirica, 2006 a, p. 12-34); aproape concomitent, avem reprezentarea sacră a femeii și taurului (Chauvet, Madelaine des Albis etc.). Reprezentarea elementului masculin, sub forma deghizării, a *substituirii* (marii „vrăjitori” din sanctuarele de la Gabillou, Lourdes, Trois Frères – Franța – *Ibidem*, fig. 1, p. 31) a devenit foarte necesară, căci, o spune și L. Blaga (1976, p. 133): „Idea unor puteri sau substanțe < magice > reprezintă, în ultimă analiză, o născocire a spiritului uman. Această născocire s-a dovedit a fi de-o persistență aproape incredibilă, dacă se ține seama de caracterul ei irațional, paradoxal, imposibil” iar această *necesitate* a fost posibilă datorită condițiilor de mediu, ostil, în care omul a fost nevoit să supraviețuiască. Citat de L. Blaga (*Ibidem*, p. 126-127), Herder scria: „*Iată în sfârșit omul... în mijlocul unei lumi plină de dușmani și de primejdii mortale, o creatură firavă, fără arme naturale, pus în fața bestiiilor înzestrate cu colți și ghiare, cu blăni și piei cornoase, care erau de zece ori mai tari, mai iuți, ... gol, expus neajunsurilor tuturor intemperiilor și ale oricărei clime, căutându-și hrana...*”. După opinia lui Cl. Levi-Strauss (1989), arta creată de vânătorii paleolitici avea cea mai mică utilitate practică, dar cel mai mare impact în sistemul simbolurilor. Așadar, din Paleoliticul superior, trecând prin Mezolitic, arta și simbolurile se multiplică în Neolitic într-o manieră efectiv „revoluționară”, potrivit cu concepțiile, necesitățile, descoperirile, impunerile (canoanele) produse de „revoluția” specifică epocii noi a pietrei, în agricultură, creșterea vitelor, producția olăritului. În fond, „revoluția” neolitică nu este decât o „revoluție” a simbolurilor (J. Couvin, 1987, p. 1472-1480), iar aceste simboluri sunt strâns legate de fenomenul religios, mai ales în Preistorie. Căci, spune M. Eliade (1994, p. 5) că „< religie > poate fi un termen util cu condiția să nu amintim mereu că el implică necesarmente credința într-un Dumnezeu, în zei sau în spirite, ci se referă la experiența sacrului și prin urmare are legătură cu ideile de *ființă*, *sens* și *adevăr*”. Este ceea ce am încercat noi să prezentăm, în mai multe studii, și anume, că sacrul a existat dintotdeauna (cf. *chipul* uman de la Makapansgat, dar și altele, puțin mai recente – cf. M. Otte, 1993; A. Leroi-Gourhan, 1964), iar comunitățile umane, încă de la apariția lor au trebuit să-și asume experiența

sacruului prin „descoperirea” conștiinței de sine, element esențial al caracterului lor eminent social, trăsătură semnificativă și specifică omului, care l-a deosebit pe acesta de restul întregului *sistem* animal al lumii vii, ridicându-l deasupra acestuia. Acest fapt s-a întâmplat numai fiindcă *sacru* este un element constitutiv al conștiinței individuale și colective, nu un stadiu, o perioadă, o etapă, în ceea ce am putea numi „istoria conștiinței” umane sau a umanității, cunoscută, recunoscută și asumată ca trăsătură caracteristică a Omului, prin *trecere și transmitere*.

De altfel, în ceea ce privește relația sacru individual – sacru colectiv, putem cita opinia unui mare exeget al religiilor, Th. Reinach (1905, p. 4-6): „On a prétendu, il est vrai, que la religion individuelle n'est jamais que la répercussion de la religion collective dans la conscience d'un individu. Mais on pourrait soutenir avec tout autant de raison que la religion collective n'est actuellement que la somme, la moyenne ou le résultante d'un faisceau de religion individuelles. La vérité paraît être que ces deux formes de la vie religieuse sont aussi inséparables l'une de l'autre que le sont en matière d'art le génie individuel et les grands courants collectifs, dont on ne saurait dire si le génie les détermine ou s'il est porté par eux. Ainsi, on résume, religion individuelle et religion collective sont deux formes en toute apparence éternelles et également légitimes du sentiment religieux. Malgré l'antagonisme que la théorie a voulu créer entre elles, malgré l'opposition qui s'est plus d'une fois dessinée dans la pratique, elles sont, en réalité, complémentaires et solidaires l'une de l'autre; elles se pénètrent, elles se fécondent mutuellement. Toujours la religion individuelle a pour point de départ, pour *substratum*, une croyance transmise et par conséquent collective; mais, toujours aussi, une fois caractérisée, elle cherche à se répandre, à rayonner, à se faire collective à son tour...”

„La nivelurile cele mai arhaice de cultură (și de existență socială, am adăuga noi), a trăi ca ființă umană este de la sine un **act religios**, căci hrana, viața sexuală și munca au valoare sacramentală. Altfel spus, a fi – sau mai degrabă a deveni – om înseamnă a fi <religios> (M. Eliade, 1994, p. 6). Așadar, într-o lume necunoscută, haotică pentru om și continuu amenințătoare, în permanent conflict cu el (M. Otte, 1993), doar experiența sacruului i-a netezit acestuia, omului, calea unei gândiri (și acțiuni) sistematice, de supraviețuire, prin asumarea superiorității, ca specie, față de întregul mediu natural înconjurător. De altfel, așa cum spuneam mai sus, chiar uneltele create de om au fost încărcate de tot ce însemna, pentru acea vreme, puterea sacralității, producând alte universuri de valori mitico-religioase (M. Eliade, 1991, p. 16). Omul începuse, odată cu producerea primelor unelte, să se știe demiurg. El scotea din pământ (din albia minoră a râurilor uneori) bulgări de cremene,

142

galeți din oricare alte roci, pe care le transforma în unelte și arme, cu care căuta să domine lumea care îl înconjură, și care îi era ostilă. Abia în Neolitic ostilitatea reciprocă se transformă în complementaritate și solidaritate mistică, dar nu obligatoriu și reciprocă. Este aproape o certitudine că în Paleolitic omul își substituie animalele, sau se substituie acestora, iar dovada o avem în ofrandele depuse (și descoperite) în morminte, în descoperirile de artă mobilă (cu reprezentări zoomorfe), sau în picturile grotelor-sanctuar (V. Chirica, 2006 a, p. 24-29).

S-a recunoscut de către toți specialiștii în cercetarea vieții comunităților umane paleolitice, că descoperirea și apoi folosirea **focului**, pe care același *om-demiurg* l-a creat pe la 500.000 BP, l-a făcut pe acesta să se recunoască pe sine a fi stăpânul, creatorul. Prin foc, omul a transformat lemnul în cărbune pe care îl folosește la nevoi casnice, dar și la pictarea animalelor, a întregului univers ce-l înconjoară, devenind, astfel, creatorul imaginilor, al *semnelor*, al lumii.

Makapansgat devine (din mai multe puncte de vedere, pentru cine acceptă interpretarea), recunoașterea celui *după chip și asemănare*, pentru prima dată în istoria de peste trei milioane de ani a devenirii umane.

Noi nu vom putea niciodată (poate) demonstra, cu fapte reale, aserțiunile de mai sus, căci ideile și credințele nu sunt fosilizabile; existența ideilor, a ideologiei religioase la comunitățile umane paleolitice și neolitice este doar sugerată de realitățile arheologice; dar niciodată nu vom putea spune că am identificat, cu exactitatea datelor oferite de izvoarele scrise, detaliile riturilor, ale ritualurilor și mai ales acea ideologie religioasă a comunităților umane preistorice din orice arie geografică (M. Eliade, 1991, p. 18-25). „Importanța unei idei religioase arhaice, mai spune M. Eliade (*Ibidem*, p. 25), este confirmată de capacitatea sa de a supraviețui în epocile ulterioare”. Din acest punct de vedere, constatăm că aproape toate „construcțiile” paleolitice în domeniul sacral individual, dar mai ales colectiv, pot fi regăsite în întregul Neolitic, din vastul său areal istoric și temporar de dezvoltare. Potrivit lui A. Leroi-Gourhan (1964, p. 151), „reprezentările (artistice) ascund un sistem extrem de complex și de bogat, mult mai complex și mai bogat decât s-ar fi putut imagina până atunci”; aceasta cu atât mai mult în Neolitic (cultura Cucuteni), unde avem o varietate mult mai mare de simboluri, de imagini, de creații artistice, pe suporturile cele mai diverse: vase pictate sau cu decor adâncit ori în relief, plastică din lut ars, marmură, os, corn etc.

Principiul complementarității = masculin – feminin, al *coincidenței contrariilor*, principii sexuale și cosmologice, ce abundă la toate comunitățile umane preistorice, începând din Paleolitic (bour, bizon – femeie și până în

Neolitic (*Ibidem*, p. 31), trebuie invocat și este necesar pentru a explica misterul creației lumii și al regenerării sale periodice.

Se poate pune problema decorului meandric, prezent în decorul adâncit, pe suport de fildeș de mamut (Mezin-Ucraina etc.), dar și în decorul pictat al ceramicii cucuteniene, ca element de sacralitate a creației materiale. Dar el poate fi încadrat și în ceea ce M. Eliade a numit „funcția rituală a semnelor” (*Ibidem*, p. 33), pe care le-am identificat într-o mare varietate de exprimare artistică, atât în Paleolitic, cât și în Neolitic (fig. 48; 59); acestea ar putea semnifica evenimente, anotimpuri (trecerea periodică a timpului), obiceiuri, vânătoare, sexualitate, moarte, puteri supranaturale, tot ca elemente ale sacralului, cu valoare simbolică în ceremonii, dar și cu anumite funcții în manifestările culturale (*Ibidem*). De aceea se apreciază că nu vom cunoaște niciodată conținutul, valoarea, amploarea, desfășurarea efectivă a acestor manifestări sacre, dar, prin cunoașterea credințelor, a riturilor și ritualurilor, a obiceiurilor legate de anumite evenimente repetabile în viața comunităților de vânători, apoi și de agricultori și crescători de vite (prin analogii care merg până la identitate în ceremoniile comunităților umane actuale, de factură paleoetnografică), putem încerca să reconstituim unele manifestări culturale preistorice; considerăm, însă, că nu putem să atribuim tuturor comunităților umane străvechi practici religioase, ritualuri cultice, mitologice ale altor comunități aflate în stare de primitivitate.

Cunoașterea, experiența primară a sacralității Cerului și a fenomenelor cerești, atmosferice ar putea fi de natură să faciliteze exegeților actuali ai domeniului accesul la înțelegerea sacralității fenomenelor similare în Preistorie. „Moștenirea religioasă a Paleoliticului prezenta deja o configurație destul de complexă” (*Ibidem*, p. 37), pe care, prin acel fenomen de *transmitere* a fost cunoscută și de comunitățile umane care s-au succedat în timp și spațiu, dar ar fi putut să fie redobândită de aceste comunități prin caracteristicile social-religioase ale omului ca entitate a lumii vii.

„Lucrând cu un silex sau cu un ac primitiv, legând piei de animale sau panouri de lemn, pregătind o undiță sau un vârf de săgeată, modelând o statueta de lut (sau din orice altă materie primă), imaginația decelează analogii nebănuite între diferitele niveluri ale realului: uneltele și obiectele sunt încărcate de nenumărate simbolisme, lumea lucrului – microuniversul care confiscă atenția meșteșugarului (*creatorului, demiurgului, s. n.*) timp îndelungat – devine un centru misterios și sacru, bogat în semnificații” (*Ibidem*, p. 43).

„Nu mai puțin considerabile au fost consecințele descoperirii agriculturii pentru istoria religioasă a omenirii. Domesticirea plantelor a prilejuit o situație existențială până acum inaccesibilă; ea a provocat creări și

răsturnări de valori, care au modificat radical universul spiritual al omului” (*Ibidem*, p. 47). Se evidențiază miturile de origine, existente la numeroase populații primitive, care practicau una sau ambele ocupații esențiale vieții neolitice: jerfa unei divinități, cu rememorarea asasinatului primordial, ce a constituit baza altor mituri ale primelor creații, ceremonii, manifestări cultice, de unde rezultă sacralitatea plantelor cultivate, ca fiind născute dintr-o divinitate, indiferent de modalitățile jertfirii acesteia. Astfel, în religiile agricultorilor, originea cerealelor este divină: prin hierogamia între divinitatea celestă și Mama-Pământ, dar poate că și printr-o altă acțiune mitică repetabilă – sexualitatea celor două personaje, rezultând moartea și învierea. Acestea sunt principalele motive pentru care, la societățile agricole, femeia și sacralitatea sa sunt ridicate la rangul de primă putere (*Ibidem*, p. 48-49). Sunt necesare unele detalieri: am precizat (N. Iorga, 1988, p. 148; G. Davidescu, V. Chirica, M. Cucolea, 2005, p. 58)), dar și G. Childe (1966, p. 113-114) are o părere identică, pe care o regăsim și în Noul Testament (*Evanghelia după Ioan*, 12, 24), potrivit căreia „drama” bobului de grâu, care trebuie să *moară* pentru a da recoltă bogată se regăsește în practica ritualică a comunităților neolitice, atunci când statueta-divinitate a grâului era sacrificată pentru a determina învierea și multiplicarea roadelor pământului. Nu revenim asupra tuturor ideilor ce se desprind dintr-o analiză mai aprofundată a relației divinitate-femeie, atât în Paleolitic, cât și în Neolitic, pentru care există o destul de bogată literatură de specialitate (D. Monah, 1992; 2001; 2002; R. Alaiba, 2000; A. Nițu, 1980; Vl. Dumitrescu, 1974; 1979; V. Chirica, 2004 a; 2004 b; 2006 a; 2006 b; G. Davidescu, V. Chirica, M. Cucolea, 2005 și multe altele), inclusiv natura și specificul divinității, ori calitățile sacrale (*disponibilitățile*) atribuite femeii-divinitate în continuarea și multiplicarea vieții pe pământ, cu legătură aproape genetică a relației divinitate htonică-divinitate uranică. Considerăm necesar să prezentăm opinia unui mare specialist în problematica „nașterii” divinităților și relația acestui fenomen cu apariția agriculturii. J. Cauvin (1997, p. 43-105) precizează, pe baza unor bogate reprezentări artistice, plastice, că se poate vorbi de o nouă religie a populațiilor neolitice sau chiar a celor în curs de neolitizare. Putem lua mai întâi în considerație relația Femeie-Taur: în imagistica Paleoliticului superior, Femeia era dominată de Taur; în sanctuarul de la Çatal Hüyük, femeia este reprezentată ca o adevărată divinitate: „en hauts-reliefs schématiques et monumentaux, elle domine ... le mur nord ou est des sanctuaires domestiques, bras et jambes écartés, y donnant naissance à des taureaux (exceptionnellement des béliers) dont les bucranes sculptés, s'étageant sous elle, paraissent émaner d'elle (fig. 9 : 2)” (fig. 70), continuând să aprecieze că „L'image du taureaux est également un thème quasi obsessionnel à Çatal Hüyük” (*Ibidem*, p. 51), și că „Sur toute la durée du

Néolithique et dans tout le Proche et le Moyen-Orient, on rencontre donc, à travers des modes d'expression différents et les styles artistiques parfois contrastés, qui contribuent à différencier les cultures, une „idéologie” unique dont nous verrons d'autres exemples. Elle est organisée autour de deux symboles-clefs : l'un, féminin, a déjà forme humaine. Peut-être dérive-t-il des premières statuettes féminines connues dans le Paléolithique supérieur de l'Europe et répandues jusqu'en Sibirie? ... Ce qui est nouveau à présent c'est leur nombre, et aussi l'indice qu'il ne s'agit plus seulement d'un „symbole de fécondité”, mais d'un véritable personnage mythique, conçu comme Être suprême et Mère universelle, autrement dit d'une déesse couronnant un système religieux qu'on pourrait qualifier de „monothéisme féminin” en ce sens que tout le reste lui demeure subordonné. L'autre, incarné par le Taureau, est masculin, mais d'expression encore essentiellement zoomorphe” (*Ibidem*, p. 52). Evident, ne aflăm la începuturile unei noi religii (poate chiar a unor noi reprezentări religioase, cu implicații profunde în sacralitatea populațiilor respective), datată, pe baza descoperirilor din stațiunea reprezentată, în mileniul VII a. Hr., căci la Ruginoasa, în etapa Cucuteni A3, Taurul are deja față umană, la fel ca și Berbecul pe care l-am găsit reprezentat, tot în relief, pe vasul de la Hoisești. În ceea ce privește ideea „monoteismului feminin” al lui J. Cauvin, noi l-am precizat deja (*supra*, p. 33). Oricum, după opinia lui J. Cauvin, „revoluția neolitică” are o origine culturală, o mutație mentală, deci o „revoluție” a simbolurilor (*Ibidem*, p. 95-105).

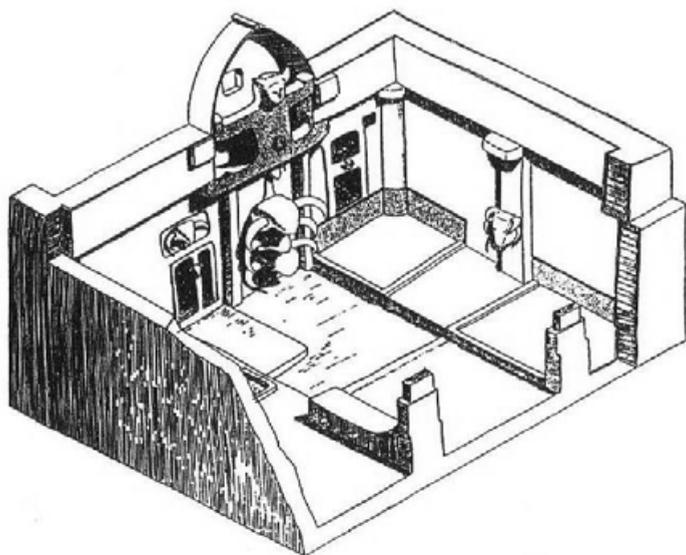


Fig. 70.

Noi ne-am obișnuit să considerăm comunitățile neo-eneolitice (îndeosebi cucuteniene, în cazul nostru) ca fiind sedentare, dar apreciem că nu le-a lipsit acel „spirit migrator”, moștenit, transmis de la populațiile precedente, și determinat de profundele schimbări climatice de la sfârșitul Tardiglaciului și începutul Holocenului (Optimul climatic postglaciular), cu numeroase (deși scurte) oscilații climatice. În acest sens, ar fi interesant de cunoscut mentalitatea migratorie a grupurilor umane, mai ales preistorice. În acest sens, R. Numelin (1939, p. 12) scrie că „il nous faut considérer les migrations des peuples comme une grande suite de mouvements ininterrompus. Tantôt, les vagues se gonflent et deviennent plus visibles; tantôt, elles se refluent; mais elles ne cessent jamais d'être mobiles. La *force interne* (s. ns.) de ces vagues ne connaît pas de repos: și la surface semble se calmer pour un temps, de petits déplacements de peuples n'en continuent pas moins à se produire: bandes ou tribus maintiennent leur pression sur des populations voisines, à travers des territoires mitoyens, lente infiltration dictée par les mêmes forces qui engendrent les migrations massives. Un peuple mis en mouvement en entraîne d'autres, et les bandes en marche grossissent comme la boule de neige que l'on fait rouler”. Așadar, mișcarea unor grupe, comunități sau populații numeroase rezidă, credem, în spiritul oamenilor respectivi, dar impusă de schimbări climatice, mai ales în Preistorie. De altfel, socotim important să cităm, din același autor, opinia unui alt specialist în domeniu (De Quatrefages, *L'Espèce humaine*, p. 133), antropolog francez, care aprecia că „la migration est un ardent désir de voyage que l'on découvre partout dans les races humains” (R. Numelin, p. 38). Evident, există (au existat) la populațiile primitive (preistorice) motivații magice și religioase, dar totul s-a bazat, credem noi, pe *spiritul migratoriu*, specific vremurilor paleolitice, și care s-a moștenit, prin *trecere și transmitere* și de către populațiile epocii neolitice. În esența *spiritului uman* a fost în permanență căutarea, observația, dorința de cunoaștere, caracterul social al omului ca entitate a lumii vii, relațiile temporare cu alte comunități, prin care s-au transmis noi cunoștințe, poate tehnice, dar sigur și religioase (D. Saurat, 1933, *passim*), oricum, noi informații acumulate și transpuse mediului geografic local și zonal, în care trăiau, în cadrul demersului nostru, comunitățile cucuteniene.

M. Otte (1995, p. 5) apreciază că „il n'y a pas de religions sans le sentiment que certains forces dépassent la mesure de l'homme, de son action, de ses connaissances ou de sa pensée”, dar considerăm că este absolut necesar să revenim la afirmația lui A.Leroi-Gourhan (1976, p. 759): „Est-il indispensable de parler de religion ... și l'on tien compte d'une spiritualité aux racines multiples, profondément insérées dans les différents domaines de

la psychophysiologie des Antropiens. L'homme, créateur d'outils, est aussi créateur de symboles d'expression verbale ou des formes symboliques, objets de nature insolite comme les coquilles et plus tard art figuratif. Avoir la certitude d'assister au développement des propriétés symbolisantes du cerveau des anthropiens est un privilège que les générations présentes doivent à la recherche préhistorique; tenter d'ordonner les faits pour que leur contenu corresponde aux valeurs qui résultent d'une maturation millénaire de la pensée occidentale est peut-être simplement poser un faux problème”.

Așadar, și mai ales în epoca neolitică, oamenii au produs nu numai cele necesare vieții pământești, dar au creat și *dieux d'argile* (Nándor Kalicz, 1970; V. I. Markevitch, 1985; L. Tálás, 1987; M. Gimbutas, 1989; C. Louboutin, 1990), pentru a-și satisface necesitățile de viață religioasă, potrivit canoanelor stabilite sau impuse de sacralitatea vieții în perioada istorică de referință. Din acest punct de vedere, Dan Monah poate avea dreptate când afirmă că, în faza Cucuteni B, elementele cele mai importante ale practicilor religioase sunt diferite de acelea din faza Cucuteni A, dar demersul nostru se sfârșește aici, în etapele Cucuteni A2/A3 ale culturii cu ceramică pictată, Cucuteni-Tripolie.

RÉSUMÉ

La vaste problématique de l'existence du phénomène religieux des communautés humaines anciennes a été une composante importante des études de spécialité réalisées par les archéologues et les exégètes des domaines de l'art et des religions préhistoriques. Ce n'est pas notre intention de dresser un excursus dans l'historique du thème, mais seulement d'attirer l'attention sur quelques-uns des plus importants témoignages sur le sacré collectif dans les communautés humaines paléolithiques et néo-énéolithiques. On a publié des volumes spéciaux, par des spécialistes renommés (J.-G. Frazer, 1923; Denis Saurat, 1933; R. R. Schmidt, 1941; A. Leroi-Gourhan, 1964; 1965; Claude Lévi-Strauss, 1970; J. Cauvin, 1972; 1997; H. Delporte, 1991; M. Otte, 1993; 2001; Cl. Cohen, 2003; N. Ursulescu, F.-A. Tencariu, 2006; Dan Monah, 1997; Anton Nițu, 1980 etc.), on a édité et publié des numéros spéciaux de publications fameuses (*Religions & Histoire*, no. 2, 2005), on a réalisé des études spéciales, en divers volumes (A. Leroi-Gourhan, 1965, p. 61-74, 113-128; 1976, p. 755-759; J. Cauvin, 1997, p. 1472-1480; D. Monah, 2001, p. 169-197; J.-P. Mohen, 2002, p. 155-202; V. Chirica, 2006, p. 7-34), on a organisé des manifestations scientifiques spéciales, sur des problèmes de religion, spiritualité, finalisés dans des volumes d'études spéciales (H. Delporte, éd., 1995; M. Otte, éd., 2004; V. Chirica, ed., 2004), avec la précision, très importante, que cette sommaire énumération n'a pas épuisé la longue liste des publications et manifestations consacrées, d'autant plus qu'on n'a pas pris en considération en ce contexte l'énumération des travaux consacrés à l'art préhistorique, avec ses valeurs religieuses. De la sorte, un sujet extrêmement vaste et impossible à traiter de manière exhaustive dans une étude à part, consacrée à des découvertes particulières, d'autant plus que selon nous toute démarche en ce sens ne saurait ignorer les travaux de Mircea Eliade (1981; 1992a; 1992b).

Dans un autre travail (G. Davidescu, V. Chirica, M. Cucolea, 1995, p. 17) nous écrivions que l'homme est né avec le sentiment religieux. Pour argumenter cette affirmation, nous analysons les découvertes de Makapansgat, Afrique de Sud (Jean Clottes, 2005, p. 20), datées à environ 3 millions ans, ou celles de la caverne Kozarnika, Bulgarie, datées entre 1,4 – 0,9 Ka, où on a identifié des restes ostéologiques, décorés par des stries tracés intentionnellement (A. Guadelli & J.-L. Guadelli, 2004, p. 87-95), comme des épreuves éventuelles d'un *langage* artistique, mais à éléments de spiritualité; c'est toujours du Paléolithique inférieur que date d'autres épreuves de

spiritualité des communautés humaines, de Pech de l'Azé (Dordogne, France), Quneitra et Berechat-Ram (Israël); du Paléolithique moyen, en dehors de la tombe de la grotte La Ferrassie (Dordogne), le masque humain de Roche-Cotard (France) est devenu célèbre, tout comme la tombe de Shanidar, où le défunt a été déposé sur un „lit” de fleurs dont les valences guerriesses sont appréciées même de nos jours par les bergers nomades irakiens (G. Davidescu, V. Chirica, M. Cuculea, 2005, p. 15-50; V. Chirica, D. Boghian, 2003, vol. I, p, 242-243). Pendant le Paléolithique supérieur, les manifestations spirituelles du sacré individuel et collectif se sont multipliées de telles manières que les spécialistes admettent l'existence des sanctuaires, en tant qu'édifices de la religiosité des communautés humaines, en tant qu'élément du caractère social, concernant leurs manifestations individuelles et de groupe. C'est pendant le Paléolithique supérieur que les plus importants éléments et manifestations du *phénomène religieux* se sont dessinés, de sorte que nous pouvons accepter l'idée de l'*archétype* de la quasi-totalité des créations des communautés humaines du Néolithique dans le domaine spirituel. Dans cette nouvelle époque, les créations artistiques à valences spirituelles deviennent beaucoup plus variées, de nouvelles types (matériaux) comme support des œuvres d'art apparaissent (céramique, terre cuite etc., bien que celle-ci était connue dès le Paléolithique supérieur récent), les religions s'individualisent en tant que manifestations pratiques à rites et rituels encore inconnus ou très peu compris, certains peut-être à caractère magique plutôt que religieux.

Dans la conclusion de cette première partie de notre démarche, nous pouvons constater que, selon des critères strictement chronologiques (Makapansgat, Roche-Cotard, etc.), à l'*intérieur* ou à l'*extérieur* du sacré, l'homme s'est tout d'abord cherché lui-même, peut-être pour définir sa propre identité („d'après le visage et la ressemblance” des autres); ultérieurement, mais pas beaucoup plus tard, l'homme-créateur d'images (le *démiurge*) a représenté des animaux avec lesquels il était toujours en permanent conflit: les grottes Chauvet, Lascaux etc., France, Altamira, Espagne; quasiment en même temps, nous rencontrons aussi la représentation sacrale de la femme-divinité, donnant vie et protectrice de tout ce qui vit (la grotte Chauvet contenant les plus anciennes manifestations artistiques du sacré). Pendant le Néolithique, on constate aussi la „révolution des symboles” (J. Chauvin, 1987, p. 1472-1479), à côté de la „révolution” économique, démographique etc. De la sorte, à commencer par le Paléolithique supérieur et passant par le Mésolithique, l'art et les symboles se multiplient, arrivant pendant le Néolithique d'une manière réellement „révolutionnaire”, d'après les échanges assez spectaculaires, produites dans le milieu ambiant, à répercussions directes dans l'agriculture,

150

l'élevage du bétail, la production de la céramique. Les communautés humaines ont pu constater dès ces temps-là le fait observé par nos contemporains (Claude Lévi-Strauss, 1989), que l'art a la moindre utilité pratique, mais le plus grand impact dans le système des symboles; c'est ici que nous trouvons l'explication de l'« explosion » artistiques des sanctuaires du Paléolithique supérieur européen, jusque dans la céramique et la plastique de l'époque néolithique.

*

*

*

La commune Ruginoasa est située sur le territoire du département de Iași, en ce que les géographes appellent la **Selle Ruginoasa-Strunga**, qui est définie comme représentant une « zone plus basse d'un cime de montagnes ou de collines », avec le passage graduel des secteurs plus hauts le long d'un cime vers le secteur plus bas, „qui forme la selle proprement-dite” (V. Băcăuanu, 1974, p. 176). Le territoire de la commune est situé près de la zone de contact entre le Plateau de Suceava et le Plateau Central de la Moldavie, composantes importantes du Plateau de la Moldavie (**fig. 1, 1a**).

*

*

*

Même si dans certains travaux la spiritualité des communautés humaines préhistoriques (avec une attention particulière accordée à l'époque paléolithique) on soutient l'idée que la taille même des outils pourrait constituer une activité à valences au-delà de la compréhension des membres de la communauté en question, tout en considérant que les tailleurs des outils en pierre avaient des capacités qui les positionnaient au-dessus de leurs camarades, nous prendrons dans ce contexte en considération **seulement** la production de la céramique et de la plastique découvertes dans les fouilles effectuées par H. Dumitrescu et pendant les interventions de sauvetage de l'an 2001.

De la surface de plus de 4000 mètres carrés, tel qu'on a estimé être la surface totale du site cucuténien en question, H. Dumitrescu a étudié, par ses

fouilles de 1926, approximativement 440 mètres carrés, c'est-à-dire 10 % du périmètre considéré habitable sur la **Colina lui Drăghici**, par les coupes A – H, de dimensions et orientations spatiales différentes (H. Dumitrescu, 1933, p. 57-61 et fig. 1). Bien que le niveau d'habitat semble commencer de la surface actuelle du sol (à cause des travaux agricoles), mais avec plus de certitude, celui-ci se trouve entre 0,40 et 0,80 m profondeur, on a effectué de petits sondages de control stratigraphique jusqu'à 1,65-1,70 m (**fig. 2**).

La céramique découverte dans cette première campagne de recherches systématiques appartient aux deux catégories principales: peinte et d'utilisation commune, donc sans peinture, à vase de grandes dimensions, à murs épais, en pâte grossière, à impuretés, insuffisamment cuite. Nous précisons que les pot de cette catégorie peuvent être inclus dans ce que nous appelons les *aspects spirituels* de la poterie cucuténienne, par le fait que la déposition des produits céréaliers devenait une activité pas seulement économique, mais aussi à caractère cultuel, par les manifestations et les pratiques sacrales spécifiques, pendant l'ensemencement et la récolte, la civilisation étant essentiellement agricole. La céramique fine, peinte, qui nous intéresse surtout, a été modelé avec beaucoup d'attention, en pâte de très bonne qualité, cuite de manière oxydante, les pots ayant une certaine résonance sonore, spécifique à la création cucuténienne dans ce domaine. On a découvert des formes de pots spécifiques à la poterie de la phase A de la culture Cucuteni: vases - support, verres de diverses dimensions, vases – binocles, coupes à pied, vases piriformes, terrines, vases à anses simples ou zoomorphes, certaines très stylisées, vases en miniature, cuillère ou louches en état fragmentaire, certaines à décoration suggérant des éléments anthropomorphes très stylisés, etc. Evidemment, il existe aussi des pots « à formes non précisées », soit dès la réalisation (modelage), soit à cause de la fragmentation très accentuée du matériel céramique récolté en 2001. Même si on a découvert aussi des pots sans peinture, les plus belles formes appartiennent à la céramique peinte, de qualité supérieure. Les soi-disants *cônes* sont eux-aussi présents, et parmi ces pièces nous avons identifié aussi des formes anthropomorphisées féminines (**fig. 3-8**), qui constituent donc une nouvelle forme de création des artistes cucuténiens de Ruginoasa.

Les formes identifiées par H. Dumitrescu sont celles connues à travers toute l'aire Cucuteni-Tripolie, avec la précision qu'on a découvert des fragments pas trop nombreux dont on peut reconstituer des pots entiers, et qui représente tout le gamme des formes de la céramique cucuténienne. On a identifié des pots de grandes dimensions , barbotinés, à divers profils (courbés plus visiblement ou quasi-droit), à ou sans anses perforées

(ou seulement à éléments de soutien), coupes à pied, pots et vases de stockage au profil arrondi, à anses perforées, la base plate, la bouche large, ayant le bord légèrement évasé vers l'extérieur (les formes *a* et *b*, certaines à plusieurs variantes, de la systématisation dressée par H. Dumitrescu (1933, p. 67); vases à cou haut, le bord droit, la base évasée (à un pied d'appui), au corps bombé, à une ou deux anses perforées, disposées sur l'épaule du pot qui est peint (forme *c*); la forme *d* se réfère aux vases peints, aux deux parties de la forme bitronconique diminuées par rapport aux précédentes (vases bas), à la bouche large, à ou sans anses pour être manœuvrés; bols tronconiques, à la base relativement étroite et murs obliques, à la bouche très large, peints aussi bien à l'intérieur et à l'extérieur, parfois avec l'anse en forme de bovidé stylisé, terminée par deux petits bois d'animal, séparés par une selle (forme *e*) (*Ibidem*, p. 69; bols peints, de dimensions plus petites, ayant le corps semi-sphérique, parfois à une proéminence perforée, située dans la partie inférieure du pot (forme *f*), à une variante (forme *g*), toujours de petites dimensions, à un large rebord bien accentué (*Ibidem*, p. 68). De la présentation de l'auteur des premières fouilles systématiques, il résulte que les vases-support ne manquent pas (qu'elle considère comme ayant un certain rôle dans les pratiques religieuses), à larges perforations au milieu du pied ou dans sa partie inférieure, peinte ou non, avec le bord inférieur évasé, la coupe (la partie supérieure) largement ouverte, vides à l'intérieur; manches de cuillères ou de louches, à décoration géométrique (*Ibidem*, pl. V/2), représentant le *rhombe*, mais aussi le *triangle* ouvert, en tant qu'éléments du sacré féminin (l'espace sacré abdominal et génital); couvercles à anse bien mise en évidence, peint, parfois à orifice pour l'accrochage ou la pendaison; une quantité assez grande d'anses de différents types, certaines perforées horizontalement (anses proprement-dites, horizontales ou verticales), tirées du bord des pots, suggérant même peut-être la stylisation du bovidé (*Ibidem*), situées sur l'épaule de ceux-ci, mais aussi des proéminences plus ou moins coniques, perforés, ou de simples extensions du pot, qui peuvent suggérer les bois des bovidés (*Ibidem*). En fait, du point de vue du modelage des pots, rien des découvertes de Ruginoasa ne sort pas des catégories détaillées de la céramique cucuténienne, avec la précision que, tenant compte de la surface plus limitée qui a été fouillée, en comparaison avec celles d'autres sites de ce type (Truşeşti, Hăbăşeşti, Cucuteni) (Vl. Dumitrescu et collab., 1954; M. Petrescu-Dîmboviţa et collab., 1999; M. Petrescu-Dîmboviţa, M.-C. Văleanu, 2004), sur la **Colina lui Drăghici** nous avons un petit nombre de formes et variantes céramiques. Ce qui individualise cet habitat est la présence des pots représentations animalières (bovidés) et anthropomorphes masculines sous forme de protomes, ou même des modelages en relief, découverts en 1926 et

2001, qui n'ont pas de rôle pratique mais tout à fait plastique (artistique) et religieux (*Ibidem*, fig. 16/2-3; 25/1-2; V. Chirica, M. Văleanu, 2004, p. 19-20).

Art religieux des communautés humaines énéolithiques de Ruginoasa

Les matériaux archéologiques à éléments de claire spiritualité découverts à Ruginoasa à l'occasion de la première intervention de sauvetage, sont assez riches et diversifiés: céramique d'utilisation commune et peinte, y compris de manches de cuillères et de louches, plastique anthropomorphes et zoomorphes, y compris des modelages sur le corps des grands pots (protomes zoomorphes ou anthropomorphisés), éléments coniques, tables – autels de petites dimensions. Ces témoignages de la spiritualité des communautés humaines de l'important site pris en considération constituent le sens de notre démarche (**fig. 9-42**).

*

A notre avis, dans le cadre de la céramique peinte, ce ne sont pas tous les ornements, motifs décoratifs, quelle que soit leur origine ou nature, qui puissent et doivent être considérés comme représentant des éléments de sûre facture religieuse. Nous admettons le fait que par sa nature même, l'art de la peinture cucuténienne a des traits de spiritualité, mais nous essayons de ne pas confondre spiritualité et religion, même dans la préhistoire néolithique; ceci d'autant plus que la majorité des matériaux archéologiques-céramique nous est parvenue en état fragmentaire, parfois si accentuée qu'il est impossible de distinguer les motifs décoratifs pour avoir une image adéquate sur la nature artistique de la création et composition de celle-ci. Nous ajoutons aussi le fait que selon nous, on a trop souvent cherché à identifier des éléments religieux, même de manifestation du sacré individuel et collectif, des pratiques, rites et rituels collectives à caractère de généralisation, *obligatoires* pour toutes les communautés humaines de l'immense aire de distribution des habitats des trois phases d'évolution de la culture (du complexe culturel) Cucuteni-Ariușd-Tripolie. A notre avis, les *grands thèmes religieux* identifiés par D. Monah (1992), V. Chirica (2004), d'autres exégètes (A. Nițu, 1980; A. Nițu, M. Mantu, 1987; M. Petrescu-Dîmbovița, M.-C. Văleanu, 2004, etc.) peuvent représenter seulement des idées générales de la religiosité des communautés humaines cucuténiennes, et non pas des manifestations culturelles à caractère individuel, spécifiques à certains sites cucuténiens, dont on essaie de

démontrer l'existence en base des découvertes archéologiques, parfois à caractère particulier.

Nous prendrons en considération seulement les peu nombreux éléments identifiés à **Ruginoasa-Colina lui Drăghici** – les vases peints, les représentations en relief sur les murs de certains pots, la plastique anthropomorphe și zoomorphe, d'autres éléments plastiques (cônes) ou pièces de culte (tables - autel, chaises – trône), qui constituent des témoignages incontestables de la création artistique de type religieux, dont certains représentent, selon VL. Dumitrescu (1979, p. 72) la „sculpture cucutenienne”.

La peinture à caractère religieux se réfère tout d'abord à trois fragments, provenant de pots différents, à représentation anthropomorphisée, probablement féminine. Ceux-ci signifient l'*orante*, d'après le modèle représenté en relief sur d'autres nombreux pots cucuténiens, découverts en divers sites et niveaux d'habitat.

Le premier fragment semble provenir d'un vase de dimensions moyennes, probablement un pot pour le stockage des céréales, à l'extérieur réalisé avec beaucoup d'attention, préparé spécialement pour être peint. Celui-ci pouvait être encadré dans la variante V: vases au corps bombé, plutôt larges que hautes, de la céramique de la phase Cucuteni A de Cucuteni-Cetățuie (M. Petrescu-Dîmbovița, M.-C. Văleanu, 2004, p. 168). La surface extérieure a été préparée pour être peinte, bien polie, alors que l'intérieur a été seulement poli, mais ne présente pas la préparation spéciale pour la peinture, car la partie supérieure n'est pas suffisamment large pour permettre l'introduction de l'instrument utilisé à peindre et réaliser les motifs décoratifs d'une manière contrôlée; il est possible que seulement l'intérieur de la bouche fût peint. On a gardé seulement une partie du cou et de l'épaule du vase. La peinture sur le cou s'est quasi entièrement détériorée, mais les deux traces de couleur rouge brique, tout comme d'autres, blanches, mais très faibles, démontrent que cette partie anatomique du pot a été à son tour peinte. Directement sous le cou, le contour de l'*orante* s'est mieux préservé (**fig. 43/1; 44/1**). Trois éléments verticaux partent d'un rhombe (dont on sait qu'il représente l'image sacralisée de de la partie du corps féminin, contenant la vie avant la naissance, de la fertilité) (V. Chirica, 2004 a, p. 113). Celui qui se trouve au centre représente la continuation des côtés supérieurs du rhombe, sur une hauteur de 2 cm et une épaisseur de 7-8 mm seulement, légèrement évasé aux extrémités ; sa partie supérieure se termine par une bande marron chocolat, de 1 mm plus large par rapport au corps vertical, qui est réalisé en

maronnâtre, bordé de marron chocolat (nous devons préciser que les nuances indiquées représentent l'état actuel de la peinture, affectée par des millénaires pendant lesquels la céramique a été préservée dans le sol en présence des agents chimiques). Selon nous, cet élément pictural constitue la partie supérieure de l'anthropomorphique, de l'abdomen (le rhombe, vide à l'intérieur, mais toujours de type rhombique, suivant l'extérieur des bords) mais plus haut, y compris la tête, évidemment extrêmement stylisé. Les deux bras commencent dans les angles supérieurs latéraux, horizontaux du rhombe; ils continuent un peu (quelques mm) en bas, obliquement, pour suggérer les coudes, puis ils se lèvent quasi-verticalement, un peu obliquement vers l'intérieur (vers la tête de la divinité); la peinture du bras gauche est mieux préservée, de la même couleur que la « tête », marron chocolat, mais à traces de peinture en nuances plus claires, tout comme le « cou »; la peinture du bras droit est plus corrodé, la couleur étant plutôt fade, rougeâtre – brique, à bandeaux marron chocolat. La détérioration de la peinture ne peut créer la certitude de la complétion de cette image, à prolongations des bras sur l'axe vertical, mais en bas, par deux bandeaux larges, de peinture corrodée, à lignes marron chocolat. Même le rhombe semble avoir eu une prolongation dans sa partie inférieure, mais on observe seulement des nuances légèrement plus foncées par rapport au fond, probablement blanc, avec lequel toute la surface du pot est couverte. Du côté droit de l'anthropomorphique, on distingue des éléments d'un autre décor, formé par un bandeau large, oblique, de couleur rougeâtre – brique, à lignes marron chocolat; la rupture du vase, la partie inférieure de ce bandeau ne nous permettent pas d'affirmer avec certitude que ce bandeau appartient au motif décoratif suivant, et qui est formé d'un autre bandeau, toujours rougeâtre – brique, mais oblique – courbée, seulement à deux lignes marron chocolat, tout aussi courbées; la partie supérieure, la ligne du côté gauche, semblent continuer horizontalement, délimitant ainsi le registre du décor de l'épaule du pot de celui qui se trouve sur le cou de celui-ci. Ce motif complexe continue vers la droite, par la partie droite d'un ove, avec un élément pictural au centre, détruit par la rupture du fragment céramique. Dans l'interprétation du décor déployé, réalisé par nous (**fig. 43/1**), un autre motif de l'*orante*, à trois « bras » verticaux aurait pu être représenté là-dedans, mais nous ne pouvons pas avoir la certitude de cette représentation picturale.

Le second fragment contient, comme décor, une autre *orante*, qui a été peinte sur un vase qui, d'après l'épaisseur des murs, semble avoir eu des dimensions plus grandes que le précédent (**fig. 43/2**). Celui-ci pourrait s'inscrire dans la III-ème catégorie, des vases à corps bombé (mais svelte) de 156

Cucuteni-Cetățuie (M. Petrescu-Dîmbovița. M.-C. Văleanu, 2004, p. 166). La peinture est, dans ce cas aussi, détériorée, mais on peut observer le fond blanc du vase, sur lequel les motifs décoratifs, qui couvraient entièrement le corps et l'épaule du vase (dans la mesure où ils ont été préservés), ont été appliqués. L'élément anthropomorphe a toujours trois bandes verticales, à partir d'un rhombe (vide et sous forme de cercle, donc rond à l'intérieur). Le bandeau vertical qui représente le cou et la tête part des côtés supérieurs du rhombe, légèrement courbés, le bandeau étant rouge, évasé dans la partie supérieure, où il finit par une accentuation de la couleur. Dans ce cas aussi, la tête finit en ligne quasi-horizontale, très peu courbée vers l'extérieur. La stylisation est tout aussi accentuée. Les bras de la divinité partent de l'union des angles latéraux du rhombe à l'angle inférieur, obliques à l'extérieur, et courbés en demi-cercle à l'intérieur. A partir du niveau du „coude” de la main gauche, l'avant-bras devient vertical, avec un très faible amincissement au milieu; la rupture du vase au niveau du „coude” de la main gauche rend impossible la connaissance exacte de la forme de l'avant-bras, mais nous pouvons avoir la certitude de la symétrie au bras gauche, de sorte que, dans l'interprétation du décor déployé, réalisé par nous (**fig. 43/2**), cet anthropomorphe se présentait, initialement, avec les deux bras levés verticalement. Le décor du fragment présenté garde encore, dans sa partie gauche, un bandeau vertical rouge, quasi parallèle, à trois lignes, moins distancées, qui ont été tracées sur le blanc presque uniformisé, sous le bras de la main gauche. Nous avons la certitude que sur le rouge des bandeaux on a tracé des lignes de nuance plus foncée (noire ou marron chocolat).

Le troisième fragment céramique provient d'un vase de grandes dimensions, rompu au niveau de la ligne qui délimite le cou. Probablement la partie supérieure du pot était très large et évasée, car dans la partie inférieure du cou on observe aussi quelques bandeaux et lignes de couleur rouge, respectivement noir – chocolat. Dans la partie gauche, on garde partiellement la perforation réalisée pour soutenir verticalement le vase, de forme ronde (**fig. 43/3; 44/2**). Dans le cadre des découvertes effectuées par H. Dumitrescu (1933, p. 71, fig. 18, 1, 3, 5), de telles perforations sont spécifiques aux vases - support, que nous retrouvons aussi à Cucuteni-Cetățuie (M. Petrescu-Dîmbovița, M.-C. Văleanu, 2004, p. 170-172, fig. 112/8; 113/4, 6; 114/3, 6), comme d'ailleurs dans tous les habitats cucuténiens.

Tant que le décor a été préservé, celui-ci a dans la partie gauche un bandeau large (2,2 cm au milieu) et haut (11 cm), plus courbé à l'intérieur qu'à l'extérieur, sur lequel on a tracé sur le centre et sur les bords des lignes de couleur noir – chocolat, qui suivaient le contour du bandeau rouge - brique; ce

bandeau appartenait, sans doute, à un autre motif décoratif que nous ne pouvons pas préciser. Le décor central est représenté par trois bandeaux verticaux, qui semblent s'unir dans la partie inférieure, par une ligne (épaisseur, 8 mm) oblique: le bras gauche de cet anthropomorphe commence à la base de celui central, oblique vers la gauche, puis, au niveau du « coude » le bandeau devient plus large et monte (8 cm), à la épaisseur de 2 cm dans la partie supérieure; elle est percée par deux lignes verticales, vers les bords, de couleur noir – chocolat, qui s'unissent au niveau du « coude »; le bandeau central est vertical, uniforme comme épaisseur, marquée toujours comme épaisseur, par deux lignes noires – chocolat sur les bords, mais dans le tiers supérieur il réalise un angle, comme une *excroissance*, dont la ligne se courbe légèrement vers l'intérieur; la couleur de la partie supérieure est fade, mais semble oblique et plus court que le bandeau de la partie gauche; le bandeau droit a l'extérieur au niveau de la fragmentation du vase, de sorte que nous pouvons préciser seulement que par l'obliquité vers la droite de tout le motif décoratif, celui-ci semble plus haut que les autres (hauteur, 10,5 cm), mais il contient lui aussi deux lignes noires chocolat, tracées dans sa partie centrale; en outre, la partie supérieure du motif décoratif semble se situer sur la même ligne d'obliquité (parallèle) à la partie inférieure. En ce cas, seule l'existence de trois bandeaux verticaux, dont les deux premiers sont unis à coup sûr dans la partie inférieure, tout comme la symétrie, spécifique à l'art cucuténiens, nous indique la possibilité d'interpréter ce décor comme représentant toujours une *orante*. Nous précisons pourtant qu'un décor quasi identique apparaît sur la poitrine de trois statuettes de Dumesti, dans la zone centrale, inscrit comme dans une « estampille », sans que ce décor ait un caractère anthropomorphisant (R. Maxim-Alaiba, 1987, p. 272-274, fig. 1; 2; 3, gauche).

*

*

*

L'image de l'*orante* dans l'art religieux a été identifiée, pour la première fois, dans la création artistique du Paléolithique supérieur. Nous pensons aux découvertes de Geissenklösterle (Baden-Wurtemberg, Allemagne) (G. Bosinski, 1990, p. 69) et à celle de la grotte Tito Bustillo (Espagne) (A. Moure Romanillo, 1995, p. 166, fig. 4/1), avec la précision que c'est au même type de représentation que d'autres images de la grotte mentionnée ou de la grotte Pendo (Espagne) pourraient appartenir,

158

(*Ibidem*, p. 166, fig. 4/ 2, respectivement, 3). La plaque en ivoire de la grotte de Geissenklösterle appartient à l'habitat aurignacien, daté entre 34.000 et 29.000 ans av. J.Ch. La plaque en ivoire a la longueur de 38 mm et la largeur de

14 mm, étant sculptée sur les deux faces: l'une présente une figure anthropomorphe en relief, vue frontale. La tête est courte et ovale, encadrée par les bras levés, parallèles, et le corps proprement-dit et les pieds ont des proportions normales, un peu éloignés, suggérant par cette position, tout comme par la largeur des hanches la féminité de l'image réalisée. (**fig. 45/1-3**) quatre alignements verticaux fait des points vaguement encochés. La première création artistique de Tito Bustillo (**fig. 46/1**) est gravée sur un fragment de baguette demi-ronde, en bois de cervidé et appartient à un niveau attribué au Magdalénien supérieur, daté entre 13.000 et 11.500 av. J.Ch. La partie supérieure de la figurine anthropomorphe est représentée par le corps proprement-dit, qui a la partie supérieure, les bras, rendus par des lignes obliques, vers la droite et vers la gauche. Les lignes qui délimitent le corps sont bordées par une rangée de points qui montent jusqu'au niveau où les bras se séparent du tronc. Les mêmes points, disposés en angle, mais en association à des lignes verticales (au centre) ou obliques (sur la partie gauche) semblent indiquer la zone génitale (la vulve, rendue par l'incision verticale, qui symbolise l'espace sacralisé de la sexualité (V. Chirica, 2004 a, p. 113); les pieds sont suggérés par trois lignes incisées, deux obliques, du niveau de l'abdomen en bas, et la troisième qui délimite le contour extérieur des pieds. La seconde pièce est représentée par une figurine, sculptée dans la partie corticale d'un bois de cervidé. Le contour ondulé et les hanches, les mains levées étant seulement suggérées par deux „bouts” qui semblent indiquer la hausse des épaules (tout comme dans le cas de certaines statuettes cucuténiennes (VI. Dumitrescu, 1979, p. 74); mais l'accentuation du cou pourrait indiquer le fait que cette création représente un pendentif (H. Delporte, 1991, fig. 85). La pièce de la grotte Pendo, qui pourrait représenter aussi un pendentif (**fig. 46/3**), rend toujours le contour ondulé d'une femme, aux bras levés (A. Moure Romanillo, 1995, p. 152, fig. 4/3). Le niveau d'habitat dans lequel elle a été trouvée appartient à une étape entre le Magdalénien inférieur et celui récent, datée entre 15.000 et 13.000 ans BP. Là aussi, la zone sacralisée génitale est suggérée par une ligne verticale et plusieurs lignes obliques, disposées en réseau (avers), sur le revers étant réalisées seulement 9 lignes obliques.

*

*

*

Dans l'art religieuse du Néo-Enéolithique, de telles représentations se diversifient aussi bien pour ce qui est le support sur lequel elles sont réalisées, qu'en ce qui concerne leur modelage. La plus représentative création semble être la silhouette féminine du pot de Bârlălești (D. Monah, 1997, p. 490, fig. 238/6) (**fig. 45/3**), mais aussi les statuettes aux „bouts” des bras haussés, comme celles de Scânteia, Dumești etc. (*Ibidem, passim*; V. Chirica, C.-M. Mantu, S. Țurcanu, 1999; C.-M. Mantu, 1993, p. 51-68; R. Maxim-Alaiba, 1987, p. 269-286). C'est toujours dans le site de Dumești qu'on a découvert un *pithos* de grandes dimensions, en pâte poreuse, à barbotine couverte du fond blanc du pot, sur lequel on a modelé, en relief, deux silhouette féminines, les deux en position d'*orante*, dont une vue du dos (ayant les fesses très visibles), l'autre, probablement frontale, les pieds écartés, probablement en position d'accouchement (R. Maxim-Alaiba, 1987, p. 270, fig. 13) ou de danse, évidemment, rituelle, selon nous. (**fig. 47/1**). Quelle que soit l'interprétation donnée à cette création plastique (naissance, respectivement, danse rituelle), il est clair qu'elle fait partie des valeurs du sacré collectif des communautés humaines préhistoriques. D'ailleurs, si nous rapportons cette représentation à celle connue sous le nom de *carte à jouer* de Laussel, France (V. Chirica, 2004 a, p. 114-115), nous pourrions constater que même la réalisation de celle-ci sur un pot à barbotine, d'une qualité incertaine, pourrait justifier la supposition concernant le sacré inconnu des rituels cultuels. Nous considérons aussi nécessaire à signaler le fait que certaines des petites chaises (trônes) sur lesquelles se trouvaient assises une partie des statuettes des niveaux précucuténiens de Poduri (D. Monah et al, 2003, p. 109) et Isaiia (N. Ursulescu, F.-A. Tencariu, 2006, p.113, fig. 29) peuvent représenter pas seulement des bois d'animal, extrêmement stylisés, de bovidés, mais aussi des éléments décoratifs-spirituels qui entrent dans la composition classique de l'*orante*.

Les exégètes dans le domaine n'ont pas accordé trop d'attention à la signification de ces créations de l'art religieux paléolithique ouénéolithique, en les considérant surtout en tant qu'éléments artistiques, dépourvus d'une signification spirituelle, cultuelle, à part, en ce qui concerne le phénomène religieux, spécifique aux communautés humaines préhistoriques. Nous avons
160

considéré (V. Chirica, 2004 a, p. 119; G. Davidescu, V. Chirica, M. Cucolea, 2005, p. 53-54) que ces éléments de l'art paléolithique et néo-énéolithiques comme représentant un **thème majeur** dans l'art religieux des communautés humaines de toute l'époque de la pierre. Mais cette identification de la création artistique, son sens religieux, pose d'une manière très acute le problème des caractéristiques des divinités, de leur importance dans le cadre d'un possible *pantheon*, ou de l'existence d'une seule divinité suprême, féminine, nommée *Magna Mater (Dea Mater)*, la divinité masculine se trouvant dans une relation de subordination d'une certaine manière. C'est ainsi qu'on a interprété les représentations doubles, féminin - masculin, considérées comme un ordre hiérarchique de ceux-ci, traitement symbolique de type *hieros gamos* – l'union spirituelle entre la *Grande Divinité* féminine et le taureau céleste (D. Monah, 1992, p. 191). En ce sens, nous pouvons avancer l'idée que si *La Grande Divinité* est rendue en position d'*orante*, ceci signifie qu'elle implore la protection, l'appui, l'aide, etc., d'une autre divinité, située sur un plan supérieur; puisque *La Grande Divinité* est associée au taureau, qui devient divinité suprême, dans les religions de l'époque du bronze (R. Alaiba, 2000, p. 295-303), nous constatons qu'à **Ruginoasa-Colina lui Drăghici** on a mis en évidence la représentation de nouvelles idées religieuses beaucoup de temps avant qu'elles se fussent généralisées à travers l'espace culturel carpatique-balkanique, mais à cet aspect du phénomène religieux, tel qu'on le peut identifier dans les créations artistiques de **Ruginoasa-Colina lui Drăghici**, nous reviendrons lorsque nous traitons l' *humanisation du taureau*.

Un aspect particulier du décor des pots mentionnés est représenté par l'interprétation des motifs illustrés par le premier fragment présenté. (**fig. 43/1; 44/1**). Nous nous référons au rhombe du centre de la représentation de l'*orante*. L'archétype est représenté toujours par la création artistique du Paléolithique supérieur européen. Parfois celui-ci est associé au triangle, les deux étant considérés comme représentant des éléments anthropomorphisés, parfois d'origine végétale (**fig. 48**). D'ailleurs, analysant les motifs géométriques représentés dans l'art *abstrait* paléolithique (J. K. Kozłowski, 1992, p. 74-76; G. Bosinski, 1990, p. 161-164; G. Sauvet, 1990, p. 90-97, fig. 3-8; Al. Marshack, 1990, p. 152, fig. 19), épi-paléolithique (Al. Păunescu, 2000, p. 348-350, fig. 140/2a-b) et néolithique (Gh. Dumitroaia, 1987, p. 21 et suiv.; S. Marinescu-Bîlcu, 1974; D. Monah, 1997, *passim*), nous constatons assez souvent la répétition du triangle et du rhombe, d'une manière simple ou compliquée, évolutive, comme idée artistique de sacralisation de la féminité dans toute sa complexité de spiritualité (**fig. 49**). La transition entre le Paléolithique et Néolithique est représentée par la fameuse phalange de la

Ilème couche (datée à 10.125 +/- 200 BP) du site de Cuina Turcului-Dubova, sur le Danube (**fig. 49/7**), représentant, selon nous (V. Chirica, 2004 a, p. 113, fig. 4/7), une silhouette féminine stylisée, ayant comme élément central du décor du rhombe encadré par deux triangles, symboles de la sacralité féminine (pas nécessairement comme éléments définitoires d'une divinité). La multiplication de ces symboles surtout dans les cultures Precucuteni (S. Marinescu-Bîlcu, 1974) et Cucuteni (D. Monah, 1997) représente pas seulement des éléments décoratifs, mais aussi des témoignages du sacré, avec des significations concernant l'accouchement et la perpétuation de la communauté, sachant qu'à la différence du Paléolithique, dans l'époque de l'agriculture et de l'élevage du bétail, les enfants constituaient même une composante importante de la collectivité humaine. Nous ne pouvons pas savoir à coup sûr la signification du décor géométrisé, représenté par une rangée de rhombes, peints sur une statuette fragmentaire, mais de grandes dimensions, découverte à Hăbășești, dép. de Iași (VI. Dumitrescu, 1967, fig. 56), mais nous n'excluons pas l'idée de la multiplication du *signe*, à résonance dans les pouvoirs et les dons, de natalité, de la divinité féminine. (**fig. 47/2**). Dans l'art paléolithique, ces types de représentations simples, stylisées, d'aspect végétal surtout (A. Nițu, 1980), mais considérées aussi des symboles de la féminité (A. Leroi-Gourhan, 1965, p. 64-66), ont été réalisées sur les plus divers supports, dont nous mentionnons les pointes de lance de La Madeleine, France, de l'époque magdalénienne (D. Vialou, 1999, p. 222-224, fig. 13 A), ce qui signifie la multitude des interprétations. Il ne faut pourtant généraliser et considérer que toute représentation du rhombe constitue le témoignage de la sacralité féminine; il est possible que parfois le seul but fût la décoration esthétique de la surface du pot, sans y ajouter aucune signification spirituelle.

*

*

*

La création artistique, basée sur des représentations féminine, de **Ruginoasa-Colina lui Drăghici** (nous nous référons seulement aux découvertes faites lors de la première intervention, de sauvetage) est constituée par les **statuettes anthropomorphes**. Elles ont toutes été trouvées dans un état fragmentaire. Une seule (**fig. 50**) se trouve dans un meilleur état de conservation, car la tête lui manque, ce qui constitue une caractéristique de la plastique féminine cucuténienne. Une description, même sommaire, est

absolument nécessaire, car selon nous, la statuette en question présente de multiples composantes artistiques et spirituelles.

La statuette est entièrement décorée par des motifs incisés, parfois approfondis et élargis, formant une gamme extrêmement riche. A partir du niveau du cou, nous constatons seulement la suggestion arrondie des épaules par une légère zone concave entre les épaules et le cou. Un décor triangulaire part du niveau de la fracture de la base du cou, complété par des lignes obliques dans le réseau, vers une zone pointillée formées par des petites encoches, toujours obliques, situées dans la partie supérieure de la poitrine. De ce point-là, un pendentif, dont les côtés inférieurs sont bien mis en relief toujours par des lignes approfondies, est délimité par deux séries obliques de lignes approfondies commençants, dans la pâte encore molle, des côtés inférieurs du pendentif. Dans l'angle formé toujours par ces lignes, jusqu'à la partie supérieure de l'abdomen, on a suggéré un rhombe aux côtés partiellement parallèles, avec une ouverture de ces côtés vers la partie inférieure, où une ligne horizontale marque la zone supérieure de l'abdomen. A partir de ce point-là et jusque dans la zone inguinale, le décor est symétrique, formé toujours de lignes droites ou ayant l'aspect de deux oves allongés, qui semblent délimiter deux espaces clos, situés d'un côté et d'un autre de l'ombilic. Une ceinture, formée toujours d'un bandeau à piqûres, commence du niveau de l'hanche droite et s'arrête dans la zone inguinale; la zone de l'hanche gauche est décorée seulement par des lignes obliques, qui convergent vers le bout inférieur de la ceinture. De là-bas, les pieds (les cuisses) sont délimités par une ligne verticale, jusque dans la zone des genoux, et en bas, jusqu'à la base, les jambes constituent un tout unitaire, la ligne verticale étant continuée par des profondeurs quasiment carrées, dont partent vers la droite et la gauche des lignes obliques. La partie inférieure finit par une petite surface plate, légèrement évasée, sans décor, d'où la suggestion que la statuette était soutenue dans une base creusée, plus large. Sur la partie antérieure des cuisses, peut-être afin de mettre en évidence encore plus le volume, on a réalisée deux oves à une pastille au centre, coupés dans la partie supérieure par la ceinture de la zone gauche, respectivement par les lignes obliques dans la zone droite.

Le même décor approfondie continue sur les deux profils, jusque vers le dos de la statuette, où les fesses sont bien mises en évidence par un décor à spirales, commençant dans le centre, s'élargissant à travers toute la surface. En outre, la courbure des fesses est mise en évidence une fois de plus par l'aspect esthétique, par une élégance à part de cette création plastique. Le dos de la statuette présente un décor riche et varié: dans la partie supérieure, entre les omoplates, le décor en angle aigu au bout en bas semble rendre l'image d'un

autre pendentif; c'est du niveau des omoplates que partent deux „guirlandes” non terminées, ayant à la base, entre elles, une spirale de 2-3 éléments; celle-ci est encadrée dans la partie inférieure par un autre bandeau angulaire, à lignes verticales - obliques, symétriques, à convergences vers la colonne vertébrale. Sous ce bandeau de lignes approfondies, d'autres lignes de la même facture mettent en évidence la courbure des fesses, que la fragmentation du décor linéaire – à spirales souligne encore plus. Sous les fesses, sur les cuisses, la même ligne verticale délimite les pieds, marqués par des lignes obliques, qui continuent de la surface antérieure.

Sur les deux profils, la partie supérieure (le buste), les lignes ne continuent pas, mais s'arrêtent, la partie antérieure et celle postérieure étant délimitées par une zone lisse; la partie inférieure dans certains espaces du décor continue de la partie frontale vers celle dorsale, mais il faut remarquer le fait que sur le profil droit on observe l'extrémité de la ceinture pointillée (qui descend dans la zone inguinale), à partir de la ligne de l'hanche, où elle est entrecoupée par une autre ceinture décorée par des lignes courtes, légèrement obliques; le décor du profil gauche est identique dans la partie supérieure, mais différencié des fesses en bas, et sans motifs décoratifs particuliers.

Une autre statuette, fragmentaire, présente aussi bien les pieds que partie supérieure rompues, dans la zone de l'abdomen. La partie supérieure de cette zone anatomique est délimitée toujours par une ligne incisée horizontalement, sous laquelle les deux ovales allongés se répètent jusqu'à ce qu'ils s'identifient presque, avec les parties arrondies vers l'ombilic (rencontrées aussi dans la statuette antérieure). Dans le cas de cette statuette, deux lignes beaucoup plus distinctes, obliques, venant de la partie supérieure des hanches, s'unissent à la ligne verticale qui délimite les pieds (hanches), créant l'image parfaite du triangle pubien. Toute la surface antérieure est décorée par des lignes incisées, qui semblent être remplies de blanc. Il faut remarquer le talent particulier de l'artiste qui a donné du volume aux cuisses, mettant en relief les hanches toujours par des lignes obliques, commencées de la ligne approfondie, qui délimite le triangle pubien, et qui se rencontrent en angle avec les lignes qui descendent obliquement, le long des cuisses et des jambes. Sur le dos, un rhombe est tracé dans la zone lombaire sous laquelle deux ovales à un petit cercle à l'intérieur sont entrecoupés par la ceinture horizontale à lignes courtes, verticales. Les fesses sont très visiblement mises en évidence, séparées par une ligne beaucoup approfondie entre elles; leur partie inférieure est entrecoupée par une ligne oblique – courbée sous laquelle les lignes incisées verticalement continuent, illustrant le volume les

cuisses. De la sorte, on est en présence de la représentation artistique du triangle pubien et du rhombe (sur le dos), mais aussi des deux ovales allongés, qui semblent suggérer les organes internes féminins (**fig. 51/2**).

Dans la catégorie de la plastique anthropomorphe féminine, décorée par des lignes incisées, il y a aussi une **autre statuette**, toujours fragmentaire, qui a les épaules un peu en relief du point de vue anatomique, par deux bouts („amorces”), mais avec les seins suggérés par deux petites pastilles rondes. Les lignes en angle aigu rend la partie supérieure (la poitrine) et se transforme en deux rhombes consécutifs, commencés sous l'ombilic (représenté par un petit bouton) et jusque dans la zone pubienne; de leur côtés inférieurs, d'autres lignes verticales marquent la partie supérieure des pieds (les cuisses), qui, dans la partie frontale, en sont pas délimités par la ligne verticale approfondie. Les mêmes lignes en angle aigu décorent le dos, la zone lombaire étant dans ce cas aussi décorée d'un rhombe; les deux lignes courbées délimitent la partie supérieure des fesses, écartées tout comme les pieds, par une ligne bien approfondie entre elles (**fig. 51/1**).

La quatrième statuette fragmentaire est décorée sur l'abdomen par de larges lignes, approfondies, obliques, qui s'unissent sur les deux profils, à celles tracées sur le dos; l'image des côtes mises en relief d'une manière si visible est éblouissante. Les épaules sont représentées par des proéminences (bouts), et au cou la statuette présente un collier simple, formé par un bandeau étroit en terre cuite. La tête est légèrement conique, mais détériorée, de sorte que le visage ne peut pas être reconstitué. Sur le dos, les mêmes lignes larges, approfondies, commencent de la zone cervicale vers les deux marges. Dans la zone centrale du dos, un rhombe aux côtés parallèles, couvre toute la surface décorée, ayant au centre une autre ligne approfondie horizontale (**fig. 52/2**).

Trois fragments de pieds de **statuettes** complètent l'inventaire de ce type de créations artistiques; ils sont décorés par des lignes incisées, et l'un est modelé en pâte rouge brique, comme les exemplaires antérieurement présentés, deux autres étant réalisés en pâte grisâtre. On en remarque le pied gauche de la statuette décoré par des motifs linéaires approfondis, mais extrêmement riches et variés; la partie de jonction à l'autre pied est lisse, ce qui justifie les remarques faites par H. Dumitrescu (1933, p. 81) concernant le modelage séparé des pieds et leur attachement ultérieur. Le fragment que nous présentons (**fig. 53/3**) constitue un pied entier, commençant de la zone inguinale, et qui finit, semble-t-il, par un contour aigu (conique), ce qui indique le fait que la statuette était fixée dans un support. La cuisse a, dans la

partie supérieure, un demi - ove, contenant à l'intérieur une autre ligne ovale approfondie; deux autres oves, aux extrémités ouvertes, décorent la partie frontale de la cuisse, délimitée dans la zone du genou, par une ligne horizontale, au-dessous de laquelle commence un registre de lignes approfondies dans la pâte molle, commençant de la droite vers la gauche; sous ce registre, deux autres oves aux extrémités ouvertes, à rangées de lignes approfondies à l'intérieur, sont délimités dans la partie inférieure par des lignes en accolade. La courbure de la cuisse (fragmentée dans sa partie supérieure) suggère, tout comme dans le cas des trois premières statuettes, l'ampleur des fesses, mais en parfaite harmonie avec le volume de la cuisse et de la gambe.

C'est de la catégorie des **statuettes** sans décor que fait partie un torse féminin, dont la cuisse et le tronc, sans tête, se sont préservés. (**fig. 52/1**). Celui-ci a une ceinture qui délimite la base du tronc, marquant tout son contour. Dans la partie supérieure, un fragment d'écharpe couvre la zone du cou et vers la droite, jusqu'au niveau du sein, représenté par une perforation qui perce tout le corps; le sein gauche a été réalisé de la même manière, mais sans écharpe. Dans le profil, la courbure du modelage nous rappelle de la statuette paléolithique de Sireuil, France, en calcite translucide, datée à 25.000 BP (Cl. Cohen, 2003, p. 73), mais presque identique à d'autres statuettes cucuténiennes (D. Monah, 1997, *passim*). Nous constatons donc que la ceinture qui décore certaines créations artistiques n'est pas l'apanage des statuettes masculine, et le fragment d'écharpe donne à celle-ci un plus d'élégance, qui peut suppléer l'absence du décor.

La dernière **statuette** découverte à **Ruginoasa-Colina lui Drăghici**, en 2001, appartient à un type à part, mais qui est présent dans d'autres habitats cucuténiens dans la phase A, tels celui de Trușești (M. Petrescu-Dîmbovița et collab., 1999, p. 496 et suiv.; D. Monah, 1997, p. 275, fig. 23/1). Le fragment préservé est de forme conique allongée, évasée dans la partie inférieure, à la tête modelée avec les doigts, dans la pâte molle, pour rendre le visage avec les yeux et le nez (**fig. 53/1**), „en bec d'oiseau” d'après l'expression H. Dumitrescu (1933, p. 80). D. Monah (1997, p. 77, fig. 23/1) a encadré ces pièces dans la catégorie des statuettes d'un seul morceau, simples et rudimentaires.

*

Un dernier groupe d'éléments plastiques, qu'on peut inclure dans la catégorie de l'art anthropomorphe (féminin ?) est représenté par les quatre *cônes*. Nous constatons que ces représentations artistiques ont été souvent seulement énoncées, parfois représentées de manière graphique ou passer en revue, en leur attribuant seulement le titre générique de *cônes* (M. Petrescu-Dîmbovița, M.-C. Văleanu, 2004, fig. 224/1-13). Les quatre pièces présentées par nous sont encadrées en trois catégories: cône simple (**fig. 53/3**), à la largeur (partie évasée de la base) approximativement égale à la hauteur; cône allongé, ayant la hauteur presque double par rapport à la base (**fig. 53/2**); cône très évasé, à la largeur de la base presque double par rapport à la hauteur. Cette pièce a aussi une caractéristique que nous n'avons pas rencontrée dans d'autres représentations : sa pointe est modelée en forme de visage humain, à la bouche coupée horizontalement, le nez bien en relief, encadré par les yeux suggérés par deux piqûres fines (**fig. 53/4; 54/1**). L'évasure de la base, avec une cavité au centre, peut suggérer une robe large. La dernière pièce semble constituer aussi une représentation humaine excessivement stylisée : un tranchant médian vertical commençant de la partie supérieure, où le cône n'est pas lis, finit à la base par deux petites alvéoles (les yeux?), „le nez ” étant indiqué par la base du tranchant médian, et „la bouche” (délimitée au niveau du „nez”, par deux modelages légers qui pourraient constituer les pommettes des joues) est indiquée par la petite „rupture” de cette crête médiane. Nous n'excluons non plus la possibilité comme une tentative de représentation anthropomorphe que la partie supérieure fût réalisée respectivement au bout du cône (**fig. 54/2**).

A propos de ce type de pièces d'art mobilier, spécifiques aussi à la quasi-totalité des sites cucuténiens de l'aire Tripolie, M. Petrescu Dîmbovița considère, suivant l'opinion de divers spécialistes, qu'elles pourraient représenter des éléments à caractère anthropomorphe ou zoomorphe, stylisés, mais que celles de l'aire Tripolie (de Brânzeni IV, Petreni, Soroca-Lac, Costești), auraient été des „fiches de jeu”, ou même des pièces d'un jeu plus compliqué (celles de Duruitoarea Veche, similaires à celles de Trușești), à analogies en Egypte, démontrant l'existence d'un raisonnement abstrait, ou d'un autre jeu, impliquant l'utilisation astragales de mouton ou de chèvre (16 telles pièces ont été découvertes dans un pot, à Brânzeni III); on n'a pas exclus non plus la possibilité qu'elles fussent des „instruments comptables ” (à analogies à Susa), ou des *pintadère* ou estampilles pour des tatous (M. Petrescu-Dîmbovița et collab., 1999, p. 539); pourtant ni les pièces de Ruginoasa, ni celles de Trușești n'ont pas la base décorée.

*

*

*

Les statuettes (figurines) féminines ont été analysées et présentées dans des travaux à caractère général (M. Petrescu-Dîmbovița et collab., 1999; M. Petrescu-Dîmbovița, C.-M. Văleanu, 2004; Vl. Dumitrescu, 1974; 1979) ou spécial (M. Marin, 1948; A. Nițu, 1980; D. Monah, 1997).

Vl. Dumitrescu (1979, p. 72) les encadrent en ce qu'il a nommé la „sculpture cucuténienne”. A juste titre, Vl. Dumitrescu n'apprécie pas la „sculpture néolithique ” sud-est européenne comme représentant une continuation des statuettes paléolithiques de la catégorie „Venus”, en les considérant comme un „héritage” des types créés dans la dernière phase de la culture Precucuteni et accepte l'idée que ces créations plastiques sont „dépendantes de mythes, magie et croyances religieux depuis toujours et de partout” (*Ibidem*, p. 74). Sans procéder à une division typologique de ces créations artistiques cucuténiennes, l'auteur des premières synthèses concernant l'art neo-énéolithique (cucuténien) constate que pendant la première phase d'évolution de la culture Cucuteni, les artistes ont rendu assez bien les „valeurs plastiques du corps humain”, supprimant les bras et modelant de manière très sommaire la partie inférieure des pieds; les hanches et les cuisses sont modelés très « amplement », la moitié supérieure du corps est d'habitude aplatie, et la tête excessivement schématisée et abstraitement stylisée. L'ornementation est réalisée par des incisions très profondes, exécutées de manière systématique, par des groupes de lignes parallèles, avec la représentation du **rhombe** sur la poitrine et le ventre, des spirales sur les fesses; les colliers et les ceintures et écharpes constituent des éléments décoratifs plus rares. On a aussi découvert des statuettes sans décor et d'autres, beaucoup plus rare, peintes, parmi lesquelles on remarque la statuette de Hăbășești, haute de 30 cm, avec les „bras ” courts et tendus latéralement, et les seins petits et en relief (*Ibidem*, fig. 60 a, b), décorée par des rhombes, entiers ou fragmentaires, sur les deux surfaces de la poitrine et du ventre. Parmi les créations artistiques cucuténiennes de la phase A on rencontre aussi les statuettes au corps quasi cylindrique (variantes des cônes?), représentées d'une manière très sommaire, tout comme d'autres, très rarement rencontrées, modelées comme en position „assises”, et aussi celles de type „en violon”, en miniature. Vl. Dumitrescu apprécie à juste titre les difficultés ou même l'impossibilité de préciser les „cérémonies à caractère magique - religieux”

dans lesquelles on utilisait les vases de culte (mais, ajoutons nous, pas seulement ces récipients, mais aussi toutes les représentations artistiques à rôle spirituel), précisant que „personne ne devrait douter le caractère magique de ces représentations ”. Dans le cadre de l’argumentation mentionnée, que l’auteur en question dresse pour soutenir le caractère spirituel de la création artistique cucuténienne, c’est surtout le cuiller de Frumușica (phase Cucuteni A) qui nous intéresse. La pièce a été modelée comme ayant une silhouette anthropomorphe, avec la représentation de l’image de l’*orante* (dans notre interprétation), décor similaire à ceux de Ruginoasa, avec la précision qu’à Frumușica le rhombe apparaît aussi, étant „protégé” par des groupes de lignes obliques.

Dans les deux travaux monographiques, consacrés aux sites cucuténien de Trușești et Cucuteni, M. Petrescu-Dîmbovița accorde de larges espaces à la plastique anthropomorphe féminine. Dans le volume consacré au grand sites de Trușești-Țuguieta, M. Petrescu-Dâmbovița dresse tout d’abord une nécessaire présentation générale des opinions consacrées aux statuettes anthropomorphes féminines de la phase Cucuteni A, conformément auxquelles les statuettes sont considérées des idoles, donc des „images de la divinité”, des représentations plastiques des adorants, amulettes à pouvoirs „prophylactiques et apotropaïques” (celles avec les caractéristiques exagérées du sexe), donc des personnifications de la „mère féconde à pouvoirs magiques”, appréciant que pour ces créations il faudrait utiliser les termes de *statuettes* et de *figurines*, à un contenu plus large. A partir d’une littérature de spécialité assez vaste, M. Petrescu-Dîmbovița propose plusieurs classifications d’une plastique anthropomorphe féminine de la phase Cucuteni A, en fonction des principes pris en considération dans l’établissement des classifications, appréciant, finalement qu’ « on a considéré que le seul critère juste, pour la civilisation Cucuteni, est celui du modelage plastique, en base duquel on a établi trois type de statuettes: cylindriques; au tronc plat et la partie inférieure cylindrique; plates, chacune des ces catégories présentant certaines particularités” (M. Petrescu-Dîmbovița et collab., 1999, p. 496-497). En ce qui concerne la plastique anthropomorphe féminine, spécifique à la civilisation de Tripolie, M. Petrescu-Dîmbovița (*Ibidem*, p. 498) apprécie qu’on a établi des „catégories de statuettes, aussi bien d’après la fonction divine, en base de leurs particularités et association, respectivement: la déesse – oiseau (idée contestée par Vl. Dumitrescu, 1979, p. 76); déesse jeune; déesse de la régénération, en forme de grenouille; déesse accouchante; déesse telle que suggérée par les pots anthropomorphes, les mains sur l’abdomen (...); mais aussi du point de vue chronologique, adoptant ainsi la division tripartite, correspondant au

tripolien ancien, moyen et récent” (*Ibidem*, p. 498). En ce qui concerne la plastique anthropomorphe féminine de Trușești-Țuguieța, on a établi les types et sous-types suivants: les **statuettes** en position verticale ou semi-assise, qui rendent les formes du corps humain: à décor incisé ou approfondi. Les **statuettes** peintes. Les **statuettes** sans décor. Les **statuettes** avec, ou sans décor et vides à l’intérieur. Les **statuettes** plates en violon. Les **statuettes** à formes spéciales: en position dorsale, de vase-support. Les **statuettes** en terre cuite de grandes dimensions; **Statuette** plate aux pieds écartés; grande plaque, en terre glaise, à trois protomes, la tête modelée en forme de coupe. La **façade** de temple à couple anthropomorphe dans la partie supérieure (*Ibidem*, p. 498-530). Finalement, on apprécie que certaines des pièces d’art (de Trușești-Țuguieța) „ont été, probablement, des objets de culte, mis en liaison avec certaines pratiques magiques-religieuses... éventuellement, à l’occasion des prières pour la pluie” (*Ibidem*, p. 549).

Dans l’excellent travail consacré au site éponyme de la culture Cucuteni, M. Petrescu-Dîmbovița reprend toute la problématique des statuettes féminines, à précisions spéciales sur les découvertes de Cucuteni-Cetățuie: les statuettes à décor incisé, exclusivement féminines, et qui sont caractérisées par la silhouette svelte, respectant les rapports entre les parties anatomiques du corps; représentées debout, la tête non modelée, sans coiffure, les épaules arrondies, parfois courbées, perforées, sans bras ou amorces de bras, à fesses accentuées ou seulement suggérées („mises en liaison avec la stéatopygie ou l’obésité des statuettes, contestée par M. Gimbutas, ce que d’après Vl. Dumitrescu n’est pas justifié” (M. Petrescu-Dîmbovița, M.-C. Văleanu, 2004, p. 255-256). On a découvert de très peu statuettes, fragmentaires, à décor peint; on a aussi découvert une seule statuette *en violon*, mais dans des conditions stratigraphiques incertes (d’ailleurs, pendant les recherches de H. Schmidt, à Cucuteni-Cetățuie, on a découvert aussi toujours un seul exemplaire, mais à Hăbășești-Holm on a trouvé 15 pièces de ce type), toutes reliées à un possible culte de la *Déesse Mère*, symbolisant la fertilité, fécondité, protection accordée pas seulement aux femmes, mais à toutes la communauté (*Ibidem*, p. 256-257).

Une analyse à part a été entreprise par Dan Monah dans le gros volume traitant la plastique anthropomorphe de la culture Cucuteni-Tripolie. En base de la littérature de spécialité, mais aussi à partir des propres observations, Dan Monah (1997, p. 67-68) a élaboré 10 critères pour l’encadrement typologique de cette plastique cucuténienne en *ronde-bosse*. Nous n’énoncerons pas ces critères, car on les trouve dans le volume mentionné. Ce qui nous intéresse

170

dans ce contexte est le fait que Dan Monah a créé deux entités: **statuettes** et **figurines**, considérant que les figurines sont „modelées en terre glaise naturelle, légèrement cuites et sommairement anthropomorphisées, et semblent avoir eu une durée d'utilisation extrêmement réduite”, alors que les statuettes „d'habitude sont réalisées en pâte de bonne qualité, bien cuites et beaucoup plus attentivement modelées, et semblent avoir été plus longtemps utilisées”, mais l'illustration inclut aussi les idoles en violon, constituant donc une troisième catégorie d'objets dans le cadre de la plastique cucuténiene. En ce qui concerne les statuettes décorées (en général, les figurines étaient dépourvues de décor, étant modelées d'une manière plus négligente, nous pouvons conclure qu'on leur a accordé une moindre attention du point de vue des représentations spirituelles-religieuses), Dan Monah a identifié trois catégories principales: **statuettes** à décor incisé, les plus nombreuses, quantitativement; **statuettes** à éléments décoratifs plastiques, certains éléments anatomiques, pièces vestimentaires ou de parure étant modelées en relief (assez peu nombreuses); **statuettes** à décor peint (celles-ci aussi assez rarement rencontrées). Evidemment, on a aussi découvert des statuettes (donc des pièces de qualité supérieure, comme pâte et modelage) sans décor, mais nous croyons qu'on pourrait faire une distinction relevante des types d'éléments de spiritualité selon ce critère, de l'existence ou de l'absence du décor sur les statuettes cucuténiennes. Comme élément de représentation, étudiant plusieurs milles statuettes, Dan Monah arrive à la conclusion que la majorité de celles-ci illustre la „vierge nubile” (à petits seins fermes, les hanches normales, non exagérées (de la typologie et des critères élaborés par Silvia Marinescu (1977, p. 42), les statuettes qui représentent la „matrone” étant plus rares, et celles de la « femmes ancêtre » semblent ne pas avoir été identifiées (*Ibidem*, p. 87).

La plupart des spécialistes roumains et étrangers ont mis en évidence deux type de représentations de la divinité féminine (ou *seulement* de la femme) (**K_{VIII}** de la systématisation de Dan Monah, *Ibidem*), dans le cadre de laquelle nous sommes intéressés dans ce contexte seulement par celles de la gravidité: à ventre proéminent et à cavité et „embryons”, Dan Monah ayant ses propres opinions sur la représentation de la gravidité sur les statuettes cucuténiennes, mais nous voulons préciser que pour les statuettes paléolithiques qui pourraient être encadrées dans ces catégories, le médecin Jean-Pierre Duhard (1995, p. 65-70) a établi, d'après des critères d'observation strictement médicale (gynécologique) que pas toutes les statuettes féminines à abdomen proéminent représentent l'état de la gravidité du personnage, appréciant que dans l'art paléolithique les hommes sont

présentés armés ou dans des situations conflictuels, alors que les femmes (sans préciser s'il s'agit ou non de divinités) „sont toujours montrées dans un rôle pacifique, de mère ou de partenaire sexuelle” (*Ibidem*, p. 68). Il est important le fait que Dan Monah accepte l'idée selon laquelle les „statuettes à représentation évidente de la gravidité – les seules qui nous intéressent – étaient utilisées comme auxiliaires nécessaires aux rituels de magie sympathétique”, (*Ibidem*, p. 87), avec la précision que dans les structures des religions cucuténiennes ces manifestations apparaissent sporadiquement. En outre, il est important le fait qu'on reconnaît la „féminité de la déité représentée”, à cause de l'importance accordée à l'„élément féminin comme conteneur des mystères de la fécondité et de la fertilité... avec la prédominance des caractères élémentaires positifs „qu'on peut résumer dans le syntagme < Bonne mère>” (*Ibidem*, p. 89-93).

*

*

*

D'autres créations artistiques des potiers de **Ruginoasa-Colina lui Drăghici**, découvertes à l'occasion de la première intervention archéologique, sont représentées par les manches de louches, de diverses formes, toujours peintes. La perforation de deux pièces peut être significative, les deux étant fragmentaires, dans la zone de la partie médiane, élément considéré caractéristique pour les pièces de Cucuteni-Cetățuie (M. Petrescu-Dîmbovița, M.-C. Văleanu, 2004, p. 177). Une seule pièce est aigue, à la coupe ronde, telle celles de Cucuteni-Cetățuie (*Ibidem*, fig. 135/1) ou Frumușica (C. Matasă, 1946, pl. XLVI/353) et peinte à bandeaux larges, obliques (**fig. 55/5**). Toujours comme à Cucuteni-Cetățuie, une seule pièce garde une petite partie du récipient, mais la peinture a été complètement effacée (**fig. 55/3**). Elles ont toutes des formes trapézoïdales – allongées (**fig. 55**), mais la plus représentative pièce est décorée par des motifs en arcade, accompagnée de motifs angulaires, sur les deux surfaces; en outre, sur l'une des deux faces, le motif du rhombe irrégulier est aussi présent, et dans la partie supérieure (vers le récipient) on peut remarquer aussi le motif triangulaire (présentant donc les deux éléments : de la fécondité et de la fertilité); c'est toujours du côté du récipient (plus large), que le décor est identique sur les deux faces et semble représenter, dans sa partie inférieure, extrêmement stylisée, la région *glutéale* de l'interprétation d'A. Nițu (1971, p. 87), avec la perforation ronde qui pourrait marquer cette zone du corps féminin (**fig. 55/2**). La délimitation des

172

bandeaux rouges, plus larges, mais subordonnés à l'élément décoratif, par des lignes noires, imprime au décor la volumétrie nécessaire pour marquer les aspects esthétiques.

*

*

*

Une autre catégorie importante d'objets à caractère religieux est constituée par le vase anthropomorphe et les deux petites tables – trônes. Trois autres pots, en miniature, pourraient s'y ajouter, dont l'un est modelé comme verre bi-tronconique, à traces de peinture à l'extérieur. Les deux autres sont modelés en pâte poreuse, dont l'un a été cuit au gris, tronconique, à une épaule proéminente et cou relativement haut (fig. 56/1-2).

Le vase anthropomorphe est fragmenté; seule la partie inférieure est préservée, ayant une forme ovale, à la base très vaguement concave, quasi-droite, pour lui assurer la stabilité, en pâte assez âpre (à la différence de la pâte molle, ayant la consistance de la chaux, des pots de type Cucuteni A), cuite de manière oxydante et sans traces de peinture. Aux deux bouts, elle présente la cannelure qui marque la base du corps féminin, suggérant les pieds. On constate le fait que cette cannelure a été exécutée lorsque la pâte du pot était encore molle, car la pression appliquée de l'extérieur a modelé aussi à l'intérieur cette partie du vase (fig. 57/1; 58/2). VI. Dumitrescu (1979, p. 83-84) remarque le fait que ce type de vase, dans la céramique cucuténienne, est assez rare, surtout dans la phase A. Nous avons payé une attention à part aux vases anthropomorphes de la création céramique et plastique des communautés cucuténiennes (V. Chirica, 1983; A. Nițu, V. Chirica, 1987; 1988), signalant les découvertes similaires de Domnești-Vrancea, Dodești-Vaslui, Izvoare, Hăbășești, Drăgușeni, Trușești, Cucuteni (V. Chirica, 1983, p. 74-75). Nous avons précisé d'ailleurs que ces créations sont dérivées de la catégorie des figurines (des statuettes) anthropomorphes, "en tant que *vases ayant la forme du corps humain* par leur procédé formatif qui consiste à introduire le récipient à l'intérieur d'une figurine vidée, en gardant sa morphologie", par laquelle la céramique est directement liée à la plastique anthropomorphe (A. Nițu, V. Chirica, 1989, p. 20).

*

*

*

L'importance des pots anthropomorphes ou à attributs anthropomorphes (catégorie dans laquelle on pourrait inclure aussi, selon nous, les pots à tube d'écoulement) était absolument à part dans le cadre des processions cultuelles, liées surtout au début des travaux agricoles, à la régénération de la nature et de toute sa vie. Ces pots représentaient la *femme – grande déesse – terre*, qui donne naissance à la vie et fait même la terre porter des fruits. C'est autour de celle-ci, qui défendait la terre agricole, la maison, les troupeaux, qu'on a créé les symboles matérialisés dans l'art du Paléolithique supérieur et du Néo- Enéolithique. C'est de cette manière qu'il faudrait interpréter, croyons nous, les éléments décoratifs à aspect végétal. (fig. 48; 59). D'ailleurs, l'essence des religions Néo-Enéolithiques consiste justement en cette dominante de la vie des communautés de cultivateurs – producteurs des biens nécessaires à la vie. En ce sens, les pots anthropomorphes, représentant la femme avec tous ses *attributs*, pouvaient constituer l'un des éléments des pratiques cultuelles, au sens même donné par M. Eliade (1992 a, p. 307-330). Nous pensons à la sacralité de la vie dans toutes ses composantes: le *temps*, l'*espace*, l'*agriculture* et l'*élevage du bétail*, la pluie et le soleil, le temps de gestation végétale et animale, facteurs déterminants dans lesquels l'homme s'intègre avec toute sa capacité de sacralisation collective. Dans ce scénario mental, des croyances, mais à pratiques cultuelles, le femme est douée de toutes ses attributs créatifs: elle sème, jette les semences sur la terre agricole (dans le cadre de certaines communautés), elle les fait produire des fruits, elle est la terre agricole même dont les semences produisent des fruits, elle moissonne la récolte, car c'est de son *corps* que la vie apparaît; la femme par les dons avec lesquels elle a été douée, distribue la richesse de la récolte sur la terre, les troupeaux, la famille (la communauté humaine). A ce but, de son corps, symbolisé par le vase anthropomorphe dont le liquide germinatif était tourné, la vie se vers partout, la récolte étant le résultat naturel, de tout le processus de la végétation, de l'évolution organique de la vie. La procession peut être aussi conçue, spirituellement, par l'union sacrée entre la femme et l'élément viril, signifié par le taureau représenté en tant de créations artistiques, à spécifique religieux. Parmi celles-ci, une signification à part est celle du modelage d'un élément anthropomorphe, mais à bois de bélier, sur un vase anthropomorphe, peut-être un vase - support, à Hoisești-Iași (D. Boghian, 1997, p. 63-68, fig. 1),

appartenant à l'étape Cucuteni A2 (**fig. 60**). Ce modelage est beaucoup plus complexe qu'il paraît à une première observation: dans la reconstitution actuelle (le pot se trouve au Musée de l'art cucuténiens de Piatra Neamț), on a réalisé deux anses qui partent de l'épaule du pot, et s'unissent sur le bord supérieur; sur la surface du diamètre maximal on a modelé le visage humain, à nez droit (comme à Ruginoasa), légèrement alvéolé à la base, ayant la bouche avec les bords bien mis en évidences. C'est toujours comme dans le cas de Ruginoasa, que les deux bois d'animal symétriques partent des arcades supra-orbitales, mais ils sont orientés en bas, vers l'intérieur; dans la partie inférieure, d'un côté et d'un autre de la bouche, on a peint avec du rouge deux oves similaires à ceux qu'on retrouve sur la première statuette de Ruginoasa; au-dessous de ce décor, mais au centre, on a peint un rhombe avec l'intérieur rond (tout comme sur le second fragment céramique, qui représente l'*orante* stylisée), avec un point de couleur au centre; la base du pot est légèrement évasée, pour en pouvoir assurer la stabilité. Les extrémités du décor, tout comme sa partie inférieure ont été effacées dès une époque très éloignée de la nôtre, de sorte qu'il nous est impossible de mettre en évidence le déroulement des motifs peints. Il faut pourtant préciser que l'association de la femme au bélier a été transmise aussi dans la création populaire orale: un chant de Noël de Butea-Iași dit que „Le plus grand bélier / A les bois de laiton / Et au dessus des bois/ La Vierge Marie est assise!” (I. H. Ciubotaru, 2005, p. 49). Une possible interprétation de l'animal à bois peut être celle selon laquelle dans le cas du taureau tout comme dans celui du bélier, les bois d'animal représente un *univers* demi - clos, au centre duquel se trouve la Femme en tant que Grande divinité du monde céleste et terrestre; nous avons même une représentation de la *Vierge Marie* sur une *icône*, entre les bras représentant le mois dans le premier quartier, similaire aux bois du béliers. D'ailleurs, même le dos des trônes, à deux bras demi-haussés, peut être interprété comme représentant des bois de taureau, mais aussi la position d'*orante* de la divinité qui se trouve sur le trône (cf. aux deux découvertes d'exception, de Isaiia et Poduri).

*

*

*

C'est toujours pour le culte religieux qu'on a modelé aussi deux petites tables – trônes. Le premier (**fig. 57/3; 58/3**) a quatre pieds, rompus dès une époque très éloignée. Le plateau est rond – ovale, légèrement approfondi, mais sur le bord légèrement haussé on observe une série de lignes courtes, incisées.

Les bras du dos ont aussi été rompus dès ces temps-là, c'est pourquoi nous ne pouvons les reconstituer pour savoir s'ils sont semblables à ceux de Poduri-Bacău (D. Monah, Gh. Dumitroaia, F. Monah, C. Preoteasa, R. Munteanu, D. Nicola, 2003), Isaiia (N. Ursulescu, F.-A. Tencariu, 2006) ou d'autres sanctuaires des communautés humaines Néo-Énéolithiques. Malgré tout cela, nous pourrions observer que la petite table de culte découverte à Ruginoasa a les bras du dos de petites dimensions, et l'ovale du plateau est dirigé dans la direction opposée à l'un des bras, donc la symétrie des deux bras est dirigée vers l'un des pieds de la table de culte. Nous mentionnons aussi le fait que la pièce n'a pas de traces de peinture, et la partie inférieure a été assez finie d'une manière assez négligente.

Un autre possible vase de culte (petite table – autel ou trône) (**fig. 57/2; 58/2**) garde seulement la partie inférieure, laquelle n'est pas entière non plus. Il n'y a qu'un pied qui est entier et un autre rompu dès une époque très ancienne, et la partie intérieure est approfondie. On observe des traces de peinture rouge aussi bien sur la surface de l'*écuelle*, que dans la partie inférieure, au niveau des pieds, même si le pot n'a pas été modelé en pâte fine, mais présente des restes minuscules de coquille broyée, utilisée comme dégraissant. Mais nous pouvons encore constater que, vu du profil, nous identifierions une protome stylisée de bovidé.

*

Une autre catégorie d'objets de culte, découverts à Ruginoasa, à l'occasion de la première intervention archéologique, est constituée par la plastique zoomorphe (sculpture cucuténiene selon Vl. Dumitrescu (1979, p. 72 et suiv.). Toutes les pièces dont nous disposons se trouvent dans un état accentué de fragmentation, mais nous avons pu identifier deux types de *sculptures*: statuettes et protomes. La première catégorie inclut huit pièces. Elles constituent des modelages d'animaux, mais étant en état très fragmentaire, l'espèce représentée ne peut être toujours connue. De la sorte, un fragment a les pieds rompus dès une époque très ancienne, tout comme toute la moitié antérieure; un autre fragment préserve seulement une petite partie du cou, les bouts des pieds antérieurs, tout le corps, mais sans les pieds postérieurs; la queue est suggérée toujours par un bout, mais court et orienté vers le bas; cet élément anatomique, auquel nous pouvons ajouter le cou qui semble avoir eu la tête légèrement haussée, pourrait nous indiquer l'image d'une ovine. Trois pièces fragmentaires, deux plus petites et une autre plus grande, pourraient être des représentations de porcs, mais surtout à cause

176

d'une crête médiane dorsale; deux d'entre eux présentent aussi le modelage du sexe, donc il s'agit de mâles (les moitiés postérieures des corps ont été préservés). Un fragment de statuette, de dimensions plus grandes a préservé seulement la moitié postérieure, avec la queue comme un bout (mais orientée en haut, non en bas comme dans le cas antérieurement présenté), les pieds rompus dès une époque très ancienne, mais avec le sexe, ce qui indique qu'il s'agit d'un mâle; nous ne pouvons donc établir l'espèce représentée ici. La même situation caractérise un autre fragment de statuette qui garde seulement la moitié (postérieure?), en longueur, mais aussi en largeur) de l'animal, à un seul pied entier, modelé obliquement. La dernière statuette (nous ne croyons pas qu'il s'agisse d'une protome) est tout aussi fragmentaire: seulement une petite partie de la moitié antérieure du corps est gardée, avec un possible bois (fragmentaire), oblique, mais qui initialement pouvaient être légèrement courbé; à sa base, sur l'un des côtés, elle a une protubérance, tirée par les doigts de la pâte molle, avant la cuisson; il est possible qu'il s'agisse d'un bovidé (**fig. 62; 63**).

Une pièce représentative est la protome de bovidé mais il s'agit d'une *mixture*, car, de ce que a été préservé, nous ne trouvons pas la similitude du modelage: le bois gauche est entier, aigu, un peu courbé en bas (comme dans le cas de la pièce très fragmentaire, antérieurement présentée); le bois droit a été rompu dès une époque très ancienne; la tête est modelée d'une manière non-uniforme (nous croyons qu'il s'agit d'une déformation causée par la cuisson de la pièce): elle présente l'œil droit, sous la forme d'une perforation oblique, qui rencontre une autre perforation, toujours oblique, de haut en bas (comme dans le cas de la pièce découverte par H. Dumitrescu, en 1926, avec la différence que là-bas la perforation du nez (humain) a été faite sur l'axe horizontale), donnant l'impression qu'il s'agit du museau de l'animal. Mais cette partie anatomique n'est pas réalisée sur l'axe vertical, tel qu'il serait normal, mais obliquement (du côté gauche supérieur, vers le côté droit inférieur) par rapport à la correspondance des bois. La partie droite de la tête n'est pas symétrique, puisque dans la partie opposée à l'œil droit, se trouve une „encoche”, comme une excroissance, réalisée dans la pâte molle du pot. Ce modelage a aussi une autre caractéristique: si la partie inférieure semble provenir de la cassure du vase, dans la partie supérieure, donc entre les deux bois, on retrouve une autre fragmentation, dont nous ne pouvons pas faire la reconstitution (**fig. 64**).

Une dernière observation est nécessaire à l'égard de la terre cuite dont les modelages présentés ici ont été réalisés: ils sont tous réalisés en terre glaise

qui n'est pas pétri avec attention, qui est laissée non homogénéisée dans le corps des statuettes; elles sont cuites de manières oxydante, mais l'intérieur est grisâtre – noirâtre; la cuisson n'est pas homogène, ni à travers la surface des pièces ni dans la profondeur de la terre cuite. On constate un certain primitivisme, en totale discordance avec la plastique anthropomorphe et / ou avec la céramique de très bonne qualité, peinte, de la phase Cucuteni A. Mais, à l'égard de ces modelages sur la céramique néo-énéolithique, l'étude très élaborée, d'A. Nițu (1972, p. 9-96), constitue un repère très important dans ce domaine. Comme traitement général, VL. Dumitrescu (1979, p. 72 et suiv.) s'est aussi préoccupé de la „sculpture cucuténienne”, admettant que ces représentations étaient „dépendantes de mythes, magie et croyances religieuses depuis toujours et de partout” (*Ibidem*, p. 72).

HUMANISATION DU TAUREAU CELESTE

Lors des recherches systématiques de l'année 1926, H. Dumitrescu a découvert deux fragments de vases à protomes humaines (**fig. 65**), qu'il décrit de la manière suivante:

„Un type plus rare est celui des deux fragments de vase (fig. 16, nos. 2 et 3; fig. 25, nos. 1 et 2) présentant sous le rebord vertical du vase, en haut relief, un visage humain, dont on distingue l'arcade sourcilière en saillie, d'où part le nez long, un peu arqué sur le premier fragment, parfaitement droit sur le second (fig. 25, nos. 1 et 2). Les yeux sont représentés, dans le premier cas, par deux proéminences arrondies, placées des deux côtés du nez; dans le second, par deux entailles obliques. La bouche n'y est pas indiquée. Il faut noter que, vers le bout du nez, pour le premier exemplaire, vers le milieu, pour le second, le nez est percé d'outre en outre, de sorte qu'il en résulte deux trous circulaires. Il est peu probable que ces trous aient représenté les narines mal placées; on serait plutôt enclin à penser qu'on les ait pratiqués pour permettre d'y passer un fil à suspension, la proéminence du vase ayant en ce cas le rôle d'une anse. On ne saurait affirmer que le vase ait eu réellement la forme indiquée, de profil, par les courbes du vase, c'est-à-dire s'il se rétrécissait, selon les apparences, brusquement vers le fond, tel un bassin; ou bien si, vu l'épaisseur des parois, il n'y était coupé, ce qui est moins probable. Il est également risqué d'affirmer qu'on soit en présence de fragments de vases identiques, quant à la forme, aux Gesichtsurnen de Troie. D'ailleurs, l'apparition de ces ébauches anthropomorphes, assez rares toutefois, a été

178

signalée dans le cercle de la céramique peinte, où il y a de petites anses à formes humaines⁹⁶, aussi bien que dans le cercle de la céramique du Sud-Est de l'Europe, à Gradač, à Zlotučan (Yougoslavie)⁹⁷, et dans d'autres cercles néolithiques du Nord: au Danemark⁹⁸ et en Scandinavie, puis, à une époque moins reculée, aux statuettes des menhirs, et plus récemment encore, à l'époque protohistorique, sur certaines urnes du Sud d'Italie⁹⁹ et de l'Est de la Prusse¹⁰⁰, H. Dumitrescu, 1933, p. 73-74).

Ces impressionnantes créations artistiques, à une importance religieuse indiscutable, ont été aussi pris en considération par VI. Dumitrescu (1979, p. 82): „*Sur un fragment de vase de Ruginoasa un visage humain modelé en relief s'est partiellement préservé : une silhouette assez haute – à nez droit, de la racine duquel les deux sourcils sont amplement courbés, l'œil (un seul en est conservé) étant rendu par une pastille cylindrique; près de la pointe, le nez est horizontalement percée par un petit orifice. Certes, tout est rendu de manière schématisée, le modeleurs se contentant avec les éléments essentiels, mais l'impression de vie est indiscutable, obtenant dont l'effet désiré par la décoration avec un visage humain d'un vase utilisé lui aussi pour qui sait quelles pratiques cultuelles. C'est toujours à Ruginoasa qu'on a encore découvert un autre fragment similaire, modelé en relief, un peu moins prononcé, dont les yeux sont indiqués seulement par une petite encoche légèrement oblique, des deux côtés du nez*”.

L'importance tout à fait extraordinaire de la présence des archéologues à la sauvegarde des matériaux détruits lors de l'excavation de 2001 consiste justement dans le fait qu'on a sauvé deux fragments céramiques quasi identiques à ceux découverts par H. Dumitrescu.

Le premier fragment (fig. 66/1) appartient à un vase ayant le diamètre supérieur de 50 cm et la hauteur de 21 cm (selon la reconstitution

⁹⁶ *Trudy*, XI, p. 785, fig. 86, 85; p. 804, fig. 92, 94; p. XIII, fig. 15 (Tripolje): les traits du visage y sont indiqués par trois points, comme pour les idoles en marbre de Troie; cf. Schuchhardt, *Alt-Europa*, p. 92, fig. 46; voir aussi *Dolgozatok-Travaux*, 1911, p. 195, fig. 20 (Ariuşd). Tsountas, *op. cit.*, pl. XXIII, fig. 4-6.

⁹⁷ Hoernes-Menghin, *Urgesch. d. bildenden Kunst*, etc., p. 285, fig. 1; v. aussi *Dacia*, I, Sultana, p. 85, pl. XXI, fig. 3; pl. XXV, fig. 3; p. 85, fig. 4 et 10.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 331, fig. 1.

⁹⁹ Dechelette, *Manuel*, II, 3, p. 1505, fig. 1 – 1 a.

¹⁰⁰ Hoernes-Menghin, *op. cit.*, p. 531. Sur le problème des origines et des influences, cf. Pârvan, *Getica*, pp. 3676-370.

dressée par M.-C. Văleanu). Il s'agit toujours d'un visage humain en relief, au nez droit, haut (percée horizontalement, tout comme dans le modelage découvert par H. Dumitrescu), aux arcades des sourcils larges et bien mises en évidence, peintes en rouge (dégradé par le contact avec les composés organiques du sol), à l'œil gauche bien mis en relief, de type pastille, mais aussi peint à plusieurs bandeaux quasi ovales, marron - chocolat, pour souligner le globe oculaire, rendu par une pastille ronde, peinte de rouge (tout comme les espaces entre les bandeaux chocolat). L'unicité de ce modelage consiste en ce que, de la base de l'arcade orbitale un bois de bovidé (taureau) commence, étant légèrement courbé et haussé jusque dans la partie supérieure du sourcil; et celui-ci est peint avec du rouge. Symétriquement, la partie droite du *visage humain* est fragmenté dès une époque très ancienne, mais l'extérieur du globe oculaire a été préservé, étant peint de la même manière que l'autre. La partie supérieure du pot est intacte sur toute la longueur du fragment, la partie inférieure présentant la rupture, dès ces temps-là, au niveau de la base du nez et du bois de taureau. Le vase a été aussi peint au-dessus du modelage, par des lignes et bandeaux de lignes obliques ou légèrement courbées. A l'intérieur du pot, tant qu'il s'est préservé, il a un décor polychrome, à bandeaux obliques, qui semblent représenter un décor géométrique dans la partie supérieure, faisant la transition vers la partie inférieure, vers un décor libre, qui ne peut être complètement reconstitué à cause de la corrosion de la peinture et des dimensions du fragment préservé. Dans une tentative de reconstitution du décor de la partie intérieure du pot, nous pourrions reconnaître (fig. 67) „ des spirales déroulées horizontalement le long du registre – frise, des spirales très proches l'une de l'autre ” en *S* tombé , du „nomenclateur ” établi par Vl. Dumitrescu (1979, p.35, fig. 21 b).

Le second fragment, plus petit que le précédent, présente le visage humain modelé, à nez droit, mais plus étroit, aux arcades supra-orbitales plus étroites comme épaisseur, mais tout aussi larges, peintes à la base pour mieux mettre en évidence le volume du relief; la partie inférieure du nez est fragmentée dès une époque ancienne, tout comme les extrémités du décor, raison pour laquelle on ne peut reconnaître que partiellement l'œil gauche, réalisé toujours de manière picturale, par deux – trois séries de bandeaux ronds, le globe oculaire étant aussi rond; la partie droite est encore plus profondément fracturée, de sorte que nous avons seulement un bandeau large tout comme dans le cas de l'œil gauche, qui marque la profondeur du visage (fig. 66/2; 68). Le registre supérieur du décor, jusqu'au bord, est formé d'un bandeau large, noir - chocolat, qui délimite le décor anthropomorphe, puis il y a un autre bandeau plus étroit, de la même couleur, qui délimite la partie

180

inférieure d'un décor à carrés rouges, délimités par des bandeaux verticaux, noirs. Sous celles-ci, il y a une frise à décor géométrisé, sur le fond jaune du vase, sous laquelle d'autres motifs d'un décor libre se déroule, mais que nous ne pouvons identifier à cause des dimensions du fragment préservé. D'ailleurs, le même décor, à registres de carrés aux côtés légèrement courbés, peints de rouge, mais délimités toujours par des bandeaux noirs, est aussi préservé sur deux autres fragments du même pot (**fig. 68**). A l'intérieur, tous les fragments préservés sont décorés de motifs triangulaires, faites de bandeau noires, à l'intérieur rempli de rouge, ayant à la base un bandeau rouge, superposé par un autre, mais étroite, noire. Cette série de triangles, entre lesquels il y a une moitié de pastille (coupée par le bord du pot) semble délimiter des cercles ou ovales larges, couvertes de jaune – rougeâtre dont la signification pourrait être aussi spirituelle.

*

En ce qui concerne les représentations anthropomorphes et zoomorphes sur la céramique cucuténiene, nous avons à la disposition toute une littérature de spécialité, dans le cadre de laquelle les travaux d'A. Nițu se font remarquer par la profondeur des analyses et la précision des résultats des investigations (A. Nițu, 1967; 1968; 1969; 1970; 1971; 1972 a; 1972 b; 1972-1973; 1975; 1976; 1980; 1987a; 1987 b; 1989). Pourtant, aussi bien de la littérature de spécialité, qu'à partir des découvertes archéologiques, nous constatons tout d'abord l'unicité des créations artistiques de Ruginoasa, pendant le *temps* et à travers *l'espace* préhistorique Néo- Enéolithique. Anton Nițu précisait (1972 a, p. 10) que les „représentations anthropomorphes et zoomorphes du décor céramique sont concentrées, tout comme l'abondance des figurines plastiques, dans les régions carpatiques-balkaniques, s'étendant jusque dans le bassin du Danube Supérieur. Pour l'époque néolithique ancienne et moyenne, les images *humaines* sont modelées en relief sur la céramique de la culture Starčevo-Criș des Balkans¹⁰¹ et du SE de l'Hongrie¹⁰²,

¹⁰¹ G. Georgiev, *Glavni rezultati ot razkopkite na Azmaškata Mogila prez 1961 g*, în *Izvestija Institut*, XXVI, 1963, p. 167, 176, fig. 15-16.

¹⁰² I. Kutzián, *The Körös Culture*, în *Diss. Pann.*, S. II, Budapesta, 1944, pl. XX/1; XLI/1, 3; XLIX/2; LXII/2.

sur la céramique de la culture Vinča-Turdaş en Vojvodine¹⁰³ et Transylvanie¹⁰⁴, ou sur la céramique précucuténienne en Moldavie¹⁰⁵, telles qu'elles apparaissent en technique incisée sur la céramique de la culture Bükk du NE de l'Hongrie¹⁰⁶ ou sur la céramique linéaire et pointillée du Danube Moyen et supérieur¹⁰⁷. A l'apogée de l'époque néolithique, les figures humaines apparaissent elles aussi en relief sur la céramique de type Marița¹⁰⁸, Gumelnița B1¹⁰⁹ et Cucuteni A2¹¹⁰, ou elles sont peintes sur la céramique de la culture Cucuteni-Tripolie pendant les périodes AB et B¹¹¹". Nous constatons donc (et la volumineuse monographie de Dan Monah (1997) en témoigne), que les représentations *modelées* (non peintes) anthropomorphes, et surtout zoomorphes, ou combinées dans des créations uniques, apparaissent pour la première fois dans toute l'aire de la culture Cucuteni, seulement dans la phase A et seulement à Ruginoasa. D'ailleurs, il faudrait prendre aussi en considération la position de ce site dans le Plateau de Suceava, sur le cadre haut des plateaux qui constitue la caractéristique géomorphologique de cette division dans le Plateau de la Moldavie. De ce point de vue, et prenant en considération le fait qu'à l'exception de Hăbășești, aucun autre site de type Cucuteni A n'a pas été étudié par des fouilles systématiques, pour pouvoir constater sur des bases objectives si dans l'étape Cucuteni A₃ du Plateau de Suceava il y avait d'autres *canons* de représentation de la composition anthropomorphe -zoomorphe, tel qu'on le constate, surtout de manière picturale, dans d'autres sites cucuténiens, appartenant aux étapes ultérieures de

¹⁰³ Š. Nadj, *Zaštitijsko iskopavanje na Gomolavi kod Hrtkovića*, in *RVM*, 9, 1960, p. 115, pl. IV/2-3; D. Garašanin, *Neolit tzentral'noj Balkana (Les régions centrales des Balkans à l'époque néolithique)*, Belgrad, 1968, p. 39-40, 60, fig. 89.

¹⁰⁴ M. Roska, *Die Sammlung Zsófia von Torma*, Cluj, 1941, pl. CXLI – CXLII, CL.

¹⁰⁵ H. Dumitrescu, *Contribuții la problema originii culturii Precucuteni*, in *SCIV*, 8, 1957, 1-2, p. 60, fig. 1.

¹⁰⁶ F. Tompa, *Die Bandkeramik in Ungarn*, in *Arch-Hung.*, V – VI, Budapesta, 1929, p. 32, pl. XVIII/5, 16.

¹⁰⁷ H. Quitta, *Zur Deutung und Herkunft der bandkeramischen „Krötendarstellungen“*, in *Varia Praehistorica*, Leipzig, 1957, p. 60 urm.; fig. 17 urm.; I. Pavlă, *Early „myths” relating to the neolithic society*, in *AR*, XVIII, 6, 1966, p. 700 urm., fig. 216 urm.

¹⁰⁸ P. Detev, *Vorgeschichtliche Gefäße mit menschen und tierähnlichen Darstellungen in Bulgarien*, in *Arch.Anzeiger*, 1960, 1- 4, col. 4, fig. 3; G. Georgiev, *op. cit.*, p. 167, fig. 17.

¹⁰⁹ D. V. Rosetti, *Steinkupferzeitliche Plastik aus einem Wohnhügel bei Bukarest*, in *Jahr. f. Pr. und Eth. Kunst*, 12, 1938, pl. 24/1, 25/1.

¹¹⁰ A. Nițu, *Reprezentări antropomorfe în decorul plastic al ceramicii de stil Cucuteni A*, in *SCIV*, 18, 1967, 4, p. 552 urm., fig. 1; 2/1; 3/1.

¹¹¹ Vl. Dumitrescu, *Antropomorfije izobrajenija na sosudah iz Trajana*, in *Dacia*, N. S., IV, 1960, p. 31 urm., 40 urm., fig. 1 – 5.

l'évolution de la culture Cucuteni. Ceux-ci ont aussi été les motifs pour lesquels A. Nițu appréciait (1972 a, p. 11), qu'„une reconsidération d'ensemble du style animalier sur la céramique néolithique carpatique-danubienne est absolument nécessaire” pour arriver à la „définition de la problématique du style animalier de la céramique bandée et à une solution de celle-ci en concordance avec les représentations zoomorphes de l'art et de la religion des cultures néo-Enéolithique sud-est européennes et orientales”. Mais, apparemment sans une raison bien précisée, A. Nițu n'a pas pris en considération les représentations *de visages humaines* de Ruginoasa, uniques, et alors, dans l'aire cucuténienne de la Moldavie, même si, tel qu'il a lui-même précisé, le grand exégète de l'art cucuténien a traité la problématique des représentations plastiques anthropomorphes sur la céramique cucuténienne, à interprétations personnelles, bien qu'il se basait sur la *totalité* de la création artistique dans le domaine, de larges espaces géographiques. A. Nițu apprécie que „Les *thèmes figurés* correspondent aux < représentations conceptuelles > en liaison avec les fonctions magico-religieuses de la représentation de la divinité féminine ou avec les fonctions symboliques des représentations animalières des sociétés agricoles néo-énéolithiques de l'Orient méditerranéen et de l'Europe sud-estique et centrale. Modelés comme *thèmes plastiques en ronde-bosse* et appliqués comme figurines ou protomes, ils remplacent les fonctions tectoniques et usuelles ou même décoratives des anses et des proéminences, ou modèlent organiquement la forme même des vases.

Ainsi, ils appartiennent à des catégories typologiques différentes, à la fois des thèmes figurés comme figurines et protomes, ou de la céramique décorée de thèmes figurés, ou de la céramique modelée organiquement avec des attributs anthropomorphes ou zoomorphes, qui établissent de la sorte le passage graduel de la céramique à la plastique, du décor plastique anthropomorphe ou zoomorphe aux vases anthropomorphes ou zoomorphes et aux figurines de la plastique anthropomorphe et zoomorphe” (A. Nițu, M. Mantu, 1987, p. 301). De la sorte, en ce contexte, les créations artistiques de Ruginoasa, qui modèlent le **visage anthropomorphe masculin à bois de taureau**, sont encadrées dans la catégorie des représentations plastiques à thème mixte, anthropomorphe *masculine* (non féminine) et *zoomorphe*, possiblement sous la forme des anses modelées de manière anthropomorphe et zoomorphe, comme modèle unique, comme fonctionnalité conceptuelle, stylistique et figurée doubles. D'autre part, on ne peut exclure non plus le thème que nous avons observé dans l'art paléolithique (V. Chirica, 2004 a; 2004 b), dans la spiritualité artistique et/ou des funérailles (des pratiques funéraires) : la **substitution** des fonctions et de leur importance, par la reprise des attributs des animaux substitués par l'homme qui, dès maintenant

revendique sa *place* et son *rôle* dans le cadre de la communauté énéolithique de producteurs. Le modelage, même seulement du bovidé, à Ruginoasa, comme élément de création artistique sur le fond des vases (de culte), est d'autant plus importante parce que, tel que toujours A Nițu observait (1972 b, p. 83-90, fig. 1-6; 1975), il apparaît *seulement* peint et *seulement* à partir de la phase Cucuteni B, même si les pots en forme d'animal, les vases à attributs zoomorphes, les proéminences représentant des bois d'animal ou les protomes en relief, en style zoomorphe, ont été déjà identifiés auparavant, à partir des étapes Cucuteni A1 et Cucuteni A2 (A. Nițu, 1972 a, p. 14-15).

*

Dans sa totalité, l'art anthropomorphe (et zoomorphe) neo-énéolithique a été attentivement et intensément prise en considération par les spécialistes en travaux à caractère général ou spécial. Nous pensons à Anton Nițu, l'un des plus grands exégètes du Cucuténién, et ses travaux, consacrés à l'art anthropomorphe et zoomorphe cucuténién constitue le fondement de toute démarche sérieuse dans le domaine (A. Nițu, 1947-1949; 1948; 1967; 1968; 1969 a; 1969 b; 1970; 1971; 1972 a; 1972 b; 1972-1973; 1975 a; 1975 b; 1976 etc.). A son tour, Vladimir Dumitrescu a accordé une attention à part à l'art cucuténién dans le contexte de l'art préhistoriques du territoire de la Roumanie, les aspects spirituels ou religieux étant seulement énoncés ou sommairement présentés (1974; 1979). Une attention à part a été accordée par D. Monah (1992; 1997; 2001), aux détails caractérisant les formes de spiritualité, des manifestations rituelles dans la vie religieuse des populations cucuténiennes. A son tour, V. Chirica (2004 a; 2004 b; 2006 a; 2006 b; 2006 c) a traité les aspects spirituels, religieux des communautés humaines néo-énéolithiques dans le contextes des plus anciennes, paléolithiques, qu'il considère comme l'*archétype* de celles cucuténiennes. Une attention spéciale a été accordée par R. Maxim (Alaiba) (1987; 2000) à des aspect religieux des communautés humaines préhistoriques, l'auteur mentionné les associant à des populations antiques.

*

*

*

Les pratiques magiques –religieuses constituaient une composante importante de la vie de ces populations, représentant une réalité de la vie spirituelle des communautés cucuténiennes, démontrée depuis longtemps et acceptée par les

184

exégètes de la période. On a identifié plusieurs catégories de matériaux archéologiques: 1, plastique anthropomorphe; 2, objets de terre cuite à signes et symboles, dont certains à caractère anthropomorphe ou anthropomorphisé (C. V. Chirica, 1995, p. 203-224); 3, fragments (céramiques) à inscriptions – *signes* à valeurs d’inscription (V. Chirica, 2004 c); 4, maquettes de sanctuaires et fours; 5, la céramique, à plusieurs composants d’art et spiritualité: représentations féminines, représentations masculines, représentations animalières, les oiseaux et l’œuf, symboles solaires etc. Certains archéologues (C.- M. Lazarovici, 2006, p. 57-87) utilisent pas moins de quatre *entités* linguistiques, proches comme signification: ***signes, symboles, magie, religion***, ce qui nécessite, à notre avis, de les prendre en considération comme éléments définitoires pour la vie spirituelle de communautés préhistoriques, dont l’origine se trouve dans les créations des communautés humaines du Paléolithique supérieur (*Ibidem*; V. Chirica, 2004 a; 2004 b; G. Davidescu, V. Chirica, M. Cuculea, 2005) De notre point de vue, tous les symboles de la création artistique paléolithique et néo-énéolithique étaient représentés visuellement, matériellement, sous la forme de signes, auxquels leurs créateurs accordaient des significations spéciales, peut-être spécifiques à des espaces et cultures (civilisations) archéologiques. Nous basons notre affirmation sur le fait que dans la spiritualité préhistorique, chaque *signe* créé devait *signifier, symboliser* quelque chose, et ce *quelque chose* était représenté par le *signe* créé dans le cadre du sacré individuel, mais à manifestations de toute la communauté, concernant les *sens* attribués au *signe*. En ce qui concerne le rapport *magie – religion*, nous croyons que la distinction entre les deux notions -éléments de la spiritualité est difficile à opérer dans le cadre des manifestations culturelles préhistoriques. Du point de vue de la Préhistoire des religions (des religions préhistoriques), nous croyons que ces deux manifestations culturelles ont pu coexister, même dans le cadre des mêmes communautés humaines, chacune ayant probablement des significations et rituels différents, mais qui devaient marquer l’aspiration de l’homme vers l’accomplissement de certaines nécessités, tout d’abord *matérielles*, mais dépendant des facteurs, d’éléments supérieurs à la vie terrestre, et l’ampleur des forces bénéfiques (peut-être par les *orantes*, ou par l’intermède de celles-ci), situées à l’extérieur de l’univers connu par les manifestants (dans le cadre des processions du sacré collectif) se réalisait selon des *canons* propres à chaque communauté, mais à caractère général dans le cadre de chaque civilisation (= culture) archéologique, à travers toute son étendue, dans l’espace géographique de manifestation. Au fond, les créateurs (artistes) cucuténiens, tout comme ceux des autres civilisations archéologiques plus ou moins contemporaines, étaient obligés à se soumettre à des *canons* de

réalisation artistique, évidemment à connotations spirituelles. *Le passage et la transmission*, facteurs de connaissance et manifestation culturelle, se sont produits dans toutes les communautés humaines préhistoriques d'espaces géographiques très vastes. C'est ainsi qu'on peut expliquer, croyons nous, l'identité de certains éléments décoratifs, de facture géométrique, dans le Gravettien de l'Europe d'Est et Occidentale, et dans le Néolithique du même espace géographique, quel que soit le support sur lequel il est réalisé (défense de mammoth, respectivement plastique ou céramique en terre cuite). Nous nous référons au décor à rhombes ou à triangles (la *transmission* pouvant être identifiée sur la fameuse phalange de cheval, à décor rhombique, de Cuina Turcului-Dubova, appartenant à l'Épigravettien de la zone Portile de Fier), mais aussi au décor géométrisé à spirales, présentant des identités dans le Gravettien européen (Mezine, Ukraine) et sur la céramique cucuténienne de presque toute la zone d'éparpillement. En ce qui concerne l'absence explicite du visage des statuettes, ou leur couverture par un masque ou à représentations masquées, animalières, nous croyons qu'il faudrait voir ici deux éléments culturels: tout d'abord, l'obligativité de *l'image interdite* de la divinité, selon les canons artistiques – spirituels (A. Besançon, 1996, p. 36, précise, avec des exemples du Panthéon grec: *Le corps des dieux possède par sa nature une constante de beauté et de gloire... Il peut devenir invisible pour les hommes... Se cachant des yeux des mortels, il les protège. Puisque pour les Grecs tout comme dans la Bible, voir les dieux peut être mortel*); en second lieu, nous croyons qu'il s'agit de la substitution de l'homme par l'animal de sacrifice, mais aussi de la seconde valence de la substitution, de la force et de l'agilité de l'animal par l'homme (surtout par l'homme chasseur) (V. Chirica, 2006 a, p. 25-27).

Une très riche catégorie de manifestation culturelles doit avoir caractérisé les communautés cucuténiennes si nous les rapportons au grand nombre de maquette sanctuaires, tables de culte (autels mobiliers), ou fours en miniature, avec les symboles sacres ou à éléments architectoniques représentant des symboles de la sacralité. L'existence des bucranes, découverts surtout dans les niveaux d'habitat énéolithiques, peut mener une fois de plus au Paléolithique supérieur, dans l'art duquel on trouve des représentations assez fréquentes du bovidé, comme élément de la virilité, dans un rapport direct avec l'élément féminin. Nous nous référons tout d'abord aux représentations très explicites de la grotte La Magdelaine (Tarn), où le bison est représenté en position d'„attaque”, en association avec deux images féminine, en position sexuelle, scène unique dans l'art paléolithique (A. Leroi-Gourhan, 1965, p. 289, fig. 500-502). Une autre découverte

exceptionnelle a été faite dans la grotte Chauvet. Dans ce cas, le *couple* femme-bison est représenté sur un support calcaire; la femme est peinte, étant rendue seulement par la partie sacralisée de l'abdomen, de la zone génitale et des cuisses, mais elle se trouve sous la protection du bison, représenté seulement par sa tête, à bois bien définis (J. Clottes, 2001; V. Chirica, 2006 b, p. 185-191). Dans le cadre de la céramique cucuténienne, cet ensemble est représentatif sur le vase de Târgu Ocna-Podei (**fig. 69/2**) (G. Davidescu, V. Chirica, M. Cucolea, 2005, p. 69, fig. 1), mais il est présent aussi à Bilcze Zlote (**fig. 69/1**) (D. Monah, 1997, p. 211) ou Căscioarele (*Ibidem*, fig. 45/7, p. 297).

Les représentations anthropomorphes (surtout féminines) et zoomorphes (surtout masculines), identifiées sur la céramique cucuténienne, peintes ou sculptées (modelées en relief) renvoient à d'autres manifestations culturelles, dont la connaissance complète ne peut être possible en l'absence d'éléments clairement définis, tel que la plupart des exégètes des religions cucutésiennes ont reconnu. Mais celles-ci ont existé et quelques soient les modalités de pratique des rites et rituels, leurs significations, il faut accepter l'existence de la divinité, représentée parfois même par la signification des formes céramiques (les pots anthropomorphes ou à tube d'écoulement, par exemple). L'association de la divinité féminine à d'autres toujours féminines, mais de moindres proportions, à l'élément masculin, mais aussi à celui zoomorphe, à poissons, serpents, oiseaux, ou végétal (l'*arbre de la vie* sur l'amphorette de Cărnăeni - Iași), ou seulement la représentation de ces réalités du monde vivant, complètent d'une manière heureuse toute la gamme de valorisations de la *Grande Déesse*, n'importe si les éléments *complémentaires* à la divinité féminine appartiennent à la vie céleste, aquatique ou terrestre. La schématisation excessive (parfois) de la représentation féminine, ou des éléments de nature végétale avec lesquels les herbivores sont représentés (avec la queue en *épi*), la représentation seulement des *rhombes* et des *triangles*, dont la signification sacralisée est bien connue), mais aussi la présence effective des éléments de décor, du monde végétal symbolise, selon nous, la qualité de la *Grande Déesse* de la création du monde vivant, de protection, de liaison de celle-ci avec le *monde là-haut*, l'arbre de la vie, avec les valences cosmiques ayant justement ce rôle de liaison.

*

Depuis qu'on a lancé l'idée de l'existence du culte de la fertilité et de la fécondité, tous les archéologues ont essayé de la refléter dans la

„standardisation” des réalisations artistiques de la plastique anthropomorphe féminine, qui présente la femme dans des hypostases à un aspect spécial, parfois très naturaliste. L’idée spirituelle de la procréation, peut-être même de l’auto-procréation (selon la caractéristique auto-assumée par *La Grande Divinité* féminine) semble venir de la spiritualité du Paléolithique supérieur („carte à jouer” de Laussel, ou les statuettes à éléments suprapondéraux, mais seulement ceux qui représentent la condition de la gravidité) (J.-Ph. Durhard, 1995, p. 65-70; A. Russot, 1995, p. 221-237); il est évident qu’à partir de l’art du Paléolithique supérieur, où on a représenté les vulves, en tant qu’élément de la féminité (à Tito Bustillo, Espagne, on a identifié une véritable séquence de vulves „Loge des vulves”) (V. Chirica, 2004 b), mais ces créations artistiques, tout comme certaines statuettes féminines représentent, selon nous, plutôt l’état de sexualité de la femme que la caractéristique de la sacralité de la naissance ou de la gravidité. Nous ne pouvons pourtant nier la liaison de sacralité, dans les croyances des cucuténiens, entre sexualité et gravidité – naissance.

La représentation du triangle sur une statuette de Târgu Frumos représente, tel que nous l’avons précisé (V. Chirica, 2004 a), la sexualité féminine, comme élément de la sacralité de la procréation (fécondité) et de la fertilité, quand il est accompagné par des rhombes, ou lorsque seul le rhombe est représenté, d’habitude sur l’abdomen des formes plastiques anthropomorphes féminines, mais les statuettes qui rendent la femme avec un récipient (surtout en face, au niveau de l’abdomen) représente un autre trait spécifique de la *Grande Divinité*, à savoir le fait qu’elle assure la nourriture, donc la vie, similaire au rhombe des vases ou statuettes féminines (tout comme dans le Paléolithique supérieur), qui signifie l’abdomen fertile de la Divinité (G. Davidescu, V. Chirica, M. Cucolea, 2005, p. 53). En ce qui concerne certaines statuettes à vases-récipients (N. Ursulescu, D. Boghian, V. Cotiugă, 2006, fig. 5), il faudrait peut-être voir aussi dans leur réalisation le symbole de la Divinité –terre, dans le sens donné par M. Eliade (1992 b, p. 291-293). A ce propos, il n’est pas peut-être dépourvu d’importance à préciser que dans l’iconographie chrétienne, la Vierge Marie est parfois peinte de plusieurs *sources de vie*, qui surgissent de sa poitrine, signifiant de nouveau, mais après des millénaires, la capacité de la *Mère universelle* d’assurer la vie après la naissance.

Un autre thème qui apparaît en tant qu’élément de création artistique religieuse est la représentation de la main sur la céramique précucuténienne et cucuténienne, la référence étant surtout faite à l’*orante*. Nous précisons que

188

ces images – symboles aussi ont leur origine toujours dans l’art et la spiritualité du Paléolithique supérieur. Encore plus, nous constatons une richesse quantitative et qualitative impressionnante de la main peinte dans la quasi-totalité des grottes - sanctuaire du Paléolithique supérieur européen, que nous avons interprétés (V. Chirica, 2006 a, p. 25-26) comme représentant la main qui crée (à côté d’autres réalisations artistiques symbolisant la création divine), qui protège (peinte en association avec les herbivores– chevaux etc.), qui peut maîtriser des animaux féroces (grotte Chauvet), qui se sacrifie pendant des activités nocives pour l’homme, la main - comme élément considéré comme ayant des pouvoirs surnaturels, lorsqu’elle est représentée avec des déformations pathologiques – doigts mutilés ou absents (grottes Arcy, Gargas). L’interprétation du symbolisme de la main est assurée par les plus de 500 de *signes* de celle-ci, à Chauvet, plus de 250, à Gargas (dont seuls 10 entiers et sans déformations), par lesquels on nous transmet un message religieux, langage à certaines spécificités (G. Bosinski, 1990; A. Leroi-Gourhan, 1990), des communautés humaines respectives, entrant dans le cadre de la création artistique à valeur de sacre collectif. Nous précisons que la représentation de la main protectrice ou du sacrifice est aussi passé dans l’iconographie chrétienne (V. Chirica, 2006 a, p. 26), peut-être par les mêmes éléments de *passage* et *transmission*. L’interprétation des mains à cinq doigts écartés, en haut, rendus sur la céramique de type Precucuteni-Tripolie, est particulièrement intéressante et apporte de nouvelles valences en ce qui concerne les significations spirituelles des possibles manifestations culturelles, à caractère religieux, tout en nous obligeant à revenir aux textes de M. Eliade (1992 b, *passim*).

Une importante catégorie est constituée par les protomes qui représente le cou et la tête entière du taureau, les bois orientés surtout à l’horizontale, mais aussi en haut. La protome qui semble suggérer aussi une représentation humaine du taureau n’est pas dépourvue d’importance (G. Bodi, 2007, pl. IV/2), ce qui l’approche de l’une des pièces beaucoup plus caractéristiques, découverte à Ruginoasa. Une importance à part revient à la peinture des vases à protomes de bovidés, ce qui souligne les caractéristiques de sacralité dans le cadre des manifestations religieuses, de l’*inventaire* desquelles elles faisaient partie. Au fond, dans la plupart des religions préhistoriques et antiques, le taureau a été assimilé à la force, au pouvoir irrésistible, de style cosmique, régénérateur et fertilisateur de la terre, de tout type de créativité; nous ne savons pourtant pas s’il est passé des religions préhistoriques dans celles de l’Antiquité européenne et / ou de l’Orient (y compris éloigné – Les Indes), ou si dans les croyances religieuses de ces populations et peuples il a été adapté

aux nouveaux éléments de spiritualité. Nous retrouvons le taureau, comme importance majeure, pendant le III^{ème} millénaire av. J.Ch., représenté par le dieu El, chez les patriarches juifs d'avant Moïse; presque en même temps, les statues du taureau sacré apparaissent dans l'art religieux de l'Égypte (Osiris), mais aussi en Mésopotamie (Sin, dieu lunaire, donc cyclique), ou en Babylone (Enlil); un autre moment est constitué par l'existence du Minotaure dans la culture de la Grèce minoïque, mais aussi sous la forme des taureaux sacrés de Poséidon, sacrifiés, des nécessités alimentaires (mais aussi par méconnaissance) par les compagnons d'Ulysse, âprement punis par la divinité grecque de l'époque; il semble que ce sont toujours des taureaux qu'on consacrait à Dionysos (qui avait aussi les valences de la virilité fécondatrice); Zeus lui-même a pris l'aspect d'un taureau blanc comme la neige lorsqu'il a voulu séduire Europa (J. Chevalier, A. Gheerbrant, 1993, p. 337-342) et les exemples peuvent continuer. De la sorte, nous sommes d'avis que dans toutes les religions anciennes, le taureau était considéré un symbole de l'esprit masculin, des pouvoirs élémentaires, régénérateurs de la nature entière, de l'énergie sexuelle, fertilisatrice (représenté comme emblème de Shiva et Indra, dans les religions indiennes anciennes), même comme symbole de la pluie, dans d'autres religions de la seconde moitié du III^{ème} millénaire av. J.Ch., sous la forme de la dualité taureau – tonnerre qui apporte la pluie fertilisatrice; le même élément céleste apparaît dans les religions ou dans certains cultes de l'Amérique Centrale et de Sud, chez les Eskimos ou les Bochimans, en Asie Mineure, mais aussi en Asie centrale et la Sibérie, et en hébreux, la première lettre de l'alphabet, *alef*, signifie taureau et il est le symbole de la lune dans le premier quartier (*Ibidem*) de la même manière que la Vierge Marie, en tant que Grande Divinité, apparaît dans le cadre de cette étape de l'augmentation de la lune.

Selon nous, la préférence pour la représentation du **taureau** (ou, tel qu'on a vu sur le vase anthropomorphe de Hoisești, du **bélier**), les deux *humanisés*, mais au détriment de l'anthropomorphique (sans les attributs du zoomorphique) sur la céramique ou dans la plastique néolithique réside toujours dans l'inconnu sacré de la divinité masculine, ou dans l'existence des *canons* religieux, qui imposaient aux artistes – créateurs d'images du sacré, la *substitution* de la virilité humaine par celle animalière, peut-être plus proche du culte uranien du soleil, que nous avons préfiguré, à Ruginoasa, comme élément important dans l'évolution des idées et des croyances. Sur un autre plan, mais toujours en ce qui concerne l'idée de la *substitution* homme-taureau, nous trouvons dans l'iconographie du Christianisme, l'association de l'Évangéliste Lucas au taureau (l'aurochs), qui vient de l'Ancien Testament,

où d'habitude, l'animal sacrifié dans le cadre des cérémonies requises par la divinité et pas seulement, mais aussi lors de certaines manifestations laïques à part, était *le veau (le gras)*; d'ailleurs, pendant la période de la réception des Tables de la Loi par Moïse, son peuple avait conçu „visage taillé ” sous la forme du taureau (*veau d'or*) (M. Otte, 1993, p. 119-121). N'oublions pas le fait que si l'on admet la réalité de l'existence de l'*orante* dans l'imagistique féminine de la création plastique cucuténienne, il faut trouver la divinité *céleste*, vers laquelle les figurines – divinités féminines lèvent leur bras. Cette dualité, masculin-taureau – féminin-femme trouve les plus représentatives images (à l'exception de celles du Paléolithique supérieur, dans la grotte Chauvet, datée à 31.000 – 30.000 ans BP, ou de La Madelaine – Tarn, datées à 18.000 BP) sur le pendentif de Bilcze Złote, mais aussi sur le vase de Podei-Târgu Ocna (**fig. 69/1-2**), ou Căscioarele. Dans les deux cas, nous trouvons la femme – divinité située sur la tête ou entre les bois du taureau, parce que ceux-ci représentent un *univers*, au centre duquel se trouve la Grande Mère. Encore plus, nous nous permettons de constater que le système monothéiste des croyances religieuses n'apparaît pas avec les religions de l'Antiquité, mais pendant le Préhistoire, sous la forme du couple femme-bison (taureau). Mais l'existence du même couple, mais à la représentation *femme-bélier* peut être constatée aussi dans la création artistique – religieuse de Hoisești. En ce cadre, il faut faire appel toujours à certaines identifications ultérieures à l'époque préhistorique. D'après J. Chevalier et A. Gheerbrant (1993, vol. I, p. 185-186), le bélier „symbolise la force originaire qui éveille l'homme et le monde, qui assure la récréation du cycle vital, aussi bien le printemps, que pendant les autres saisons... C'est ainsi que les astrologues le comprend, et pour eux le signe du Bélier – que le soleil parcourt chaque année à partir de 21 mars, le jour de Equinoxe de printemps – est une représentation cosmique du pouvoir animal (mais ravivant) du feu, qui est en même temps créateur et destructeur, ... et qui, à partir d'un point central, s'éparpille dans toutes les directions. Cette force de feu est assimilée à la vitalité primordiale, à l'élan primitif de la vie, à tout ce qu'un tel processus initial a comme impulsion pure et brute, comme défoulement, tranchant et non domestiqué, comme impulsion violente, comme respiration incandescente. La tradition hermétique dit que nous nous trouvons en présence d'un Logos, dont les sonorités sont d'or et pourpre (rouge), ayant des affinités astrales avec le Soleil et Marte”. Nous comprenons donc que les artistes cucuténiens ont assimilé, spirituellement, les pouvoirs (pro)créateurs d'un animal à des valences cosmiques. Si nous rapportons certaines religions de l'Antiquité aux éléments de religion cucuténienne dans ce domaine nous constatons que dans le cas des Egyptiens, par exemple, le dieu Knum est le dieu - potier; modelant la

création, y compris artistique (mais la poterie est considérée l'un des trois éléments essentiels du phénomène de la néolithisation), il a été assimilé au bélier (*Ibidem*, p. 186-187; G. Posener et al., 1959, p. 178; T. G. H. James, 1988, *passim*), avec tous les attributs de la reproduction des troupeaux, détenant le pouvoir, les forces qui assuraient la perpétuation de tout ce qui était vivant, donc du monde animal mais aussi des humains.

Une chose est impressionnante – l'existence de forces divines (dans l'acception des communautés préhistoriques et de l'Antiquité) à valences communes ou proches, sur des espaces géographiques immenses, ce qui nous démontre encore une fois l'idée que les hommes, quel que soit le niveau de civilisation, quelle que soit la culture archéologique dénommée par les spécialistes de l'époque moderne, cherchaient (et trouvaient, croyons-nous) des identités spirituelles et religieuses pour résoudre des nécessités vitales de leur existence. Nous constatons que peut-être encore plus que le taureau, le bélier est entré dans la spiritualité de plusieurs peuples, de l'Afrique, Asie, Orient, Europe. De la sorte, si nous acceptons l'idée que Vénus de Laussel, d'âge paléolithique, a été sculptée avec un bois d'animal („Venus à la corne”) d'aurochs ou de bélier, dans l'Europe de plus tard (Gaule), le bélier est créateur, mais aussi destructeur (des portes des forteresses assiégées), et la "forme spiralée de ses bois parle une fois de plus de l'idée d'évolution et soutient la valeur d'ouverture et initiation évoquée par le V formé par les bois de n'importe quel animal. Le bélier représente l'initiation : il est douée de la capacité de parler et de jugement. Il symbolise la force psychique et sacrée, la sublimation: il vole et sa laine est d'or " (A. Virel, 1965, p. 174; cf. aussi J. Chevalier, A. Gheerbrant, 1993, vol. I, p. 187).

*

Si nous remémorons la tendance continue de l'homme vers le sacré, nous constatons que, sur des critères strictement chronologiques, (le *visage humain* de Makapansgat-Afrique de Sud, le *masque humain* de Roche-Cotard-France), à l'intérieur ou à l'extérieur du sacré, l'homme s'est tout d'abord cherché; ultérieurement, mais pas trop tard, l'homme a représenté les animaux avec lesquels il se trouvait en permanent conflit (les grottes Chauvet, Lascaux – France, mais aussi les autres sanctuaires paléolithiques – V. Chirica, 2006 a, p. 12-34); presque en même temps, nous avons la représentation sacrale de la femme et du taureau (Chauvet, Madelaine des Albis etc.). La représentation de l'élément masculin, sous la forme de son déguisement, de la *substitution* (les grands „sorciers” des sanctuaires de Gabillou, Lourdes, Trois Frères – France – *Ibidem*, fig. 1, p. 31) est devenu

très nécessaire car, tel que L. Blaga affirme (1976, p. 133): „L’idée des pouvoirs ou substances < magiques> représentent, en dernière analyse, une invention de l’esprit humain. Cette invention s’est avéré avoir une persistance quasi incroyable, si on tient compte de son caractère irrationnel, paradoxal, impossible” et cette *nécessité* a été possible à cause des conditions d’environnement, hostiles, dans lesquelles l’homme a dû survivre. Cité par L. Blaga (*Ibidem*, p. 126-127), Herder écrivait: „Voilà enfin l’homme... au milieu d’un univers plein d’ennemis et de dangers mortels, une créature fragile, sans armes naturelles, laissée devant les bêtes douées de crocs et griffes, à fourrures et peaux à bois, qui étaient dix fois plus forts, plus rapides, ... tout nu, exposé aux difficultés des toutes les intempéries et dont les climats, cherchant leur nourriture...”. Selon Cl. Levi-Strauss (1989), l’art créé par les chasseurs du Paléolithique avait le moins d’utilité pratique, mais le plus grand impact dans le système des symboles. De la sorte, depuis le Paléolithique supérieur, en passant par le Mésolithique, l’art et les symboles se multiplient dans le Néolithique d’une manière effectivement „révolutionnaire”, selon les conceptions, nécessités, découvertes, impositions (canons) produits par la « révolution » spécifique au Néolithique, en agriculture, l’élevage du bétail, la production de la céramique. Au fond, la „révolution” néolithique n’est qu’une „révolution” des symboles (J. Couvin, 1987, p. 1472-1480), et ces symboles sont étroitement liés au phénomène religieux, et surtout pendant la Préhistoire. Car, tel que M. Eliade affirme (1994, p. 5), „ <la religion> peut être un terme utile à condition de ne pas rappeler toujours qu’il implique nécessairement la croyance dans un Dieu, en dieux ou en esprits, mais se réfère à l’expérience du sacré et par conséquent il a la liaison avec les idées d’être, sens et vérité”. C’est ce que nous avons essayé de présenter, en plusieurs études, à savoir le fait que le sacré a depuis toujours existé (cf. *le visage* humain de Makapanggat, mais aussi d’autres, moins récents – cf. M. Otte, 1993; A. Leroi-Gourhan, 1964), et les communautés humaines dès leurs apparition ont dû s’assumer l’expérience du sacré par la « découverte » de la conscience de soi, élément essentiel de leur caractère éminemment social, trait significatif et spécifique de l’homme, qui l’a différenciée du reste de tout le *système* animal du monde vivant, en le levant au-dessus de celui-ci. Ce fait a eu lieu seulement à cause du fait que le *sacré* est un élément constitutif de la conscience individuelle et collective, non pas une étape, une période, en ce que nous pourrions nommer l’„histoire de la connaissance” humaine ou de l’humanité, connue, reconnue et assumée comme trait caractéristique de *l’Homme*, par *le passage et la transmission*.

D'ailleurs, en ce qui concerne la relation sacré individuel – sacré collectif, nous pouvons citer l'opinion d'un grand exégète des religions, Th. Reinach (1905, p. 4-6): „On a prétendu, il est vrai, que la religion individuelle n'est jamais que la répercussion de la religion collective dans la conscience d'un individu. Mais on pourrait soutenir avec tout autant de raison que la religion collective n'est actuellement que la somme, la moyenne ou le résultante d'un faisceau de religion individuelles. La vérité paraît être que ces deux formes de la vie religieuse sont aussi inséparables l'une de l'autre que le sont en matière d'art le génie individuel et les grands courants collectifs, dont on ne saurait dire si le génie les détermine ou s'il est porté par eux. Ainsi, on résume, religion individuelle et religion collective sont deux formes en toute apparence éternelles et également légitimes du sentiment religieux. Malgré l'antagonisme que la théorie a voulu créer entre elles, malgré l'opposition qui s'est plus d'une fois dessinée dans la pratique, elles sont, en réalité, complémentaires et solidaires l'une de l'autre; elles se pénètrent, elles se fécondent mutuellement. Toujours la religion individuelle a pour point de départ, pour substratum, une croyance transmise et par conséquent collective; mais, toujours aussi, une fois caractérisée, elle cherche à se répandre, à rayonner, à se faire collective à son tour...”

„Aux niveaux les plus archaïques de culture (et d'existence sociale, pouvons nous ajouter), vivre en tant qu'être humain est de soi un **acte religieux**, car la nourriture, la vie sexuelle et le travail ont valeur sacramentale. En d'autres mots, être – ou plutôt devenir – homme signifie être <religieux > (M. Eliade, 1994, p. 6). De la sorte, dans un monde inconnu, chaotique pour l'homme et continuellement menaçante, en permanent conflit avec lui-même (M. Otte, 1993), ce n'est que l'expérience du sacré qui a facilité à l'homme la voie vers la pensée (et des actions) systématiques, de survivance, par la compréhension de sa supériorité, comme espèce, par rapport à tout le milieu naturel entourant. D'ailleurs, tel que nous l'avons déjà montré plus haut, même les outils créés par l'homme ont été chargés de tout ce que signifiait à l'époque le pouvoir de la sacralité, produisant d'autres univers de valeurs mythiques – religieux (M. Eliade, 1991, p. 16). Avec la production des premiers outils, l'homme avait commencé à se connaître démerge. Il sortait de la terre (parfois du lit mineur des rivières) des rognons de silex, des galets de n'importe quelle autre roche, qu'il a transformés en outils et armes, à l'aide desquels il cherchait à dominer l'univers qui l'entourait et qui lui était hostile. Ce n'est que pendant le Néolithique que l'hostilité réciproque se transforme en complémentarité et solidarité mystique, mais non pas obligatoire et réciproque. Il est presque sûr que pendant le Paléolithique l'homme a lui substitué les

animaux, ou bien se substitue à ceux-ci, et la preuve en est dans les offrandes déposées (et découvertes) dans les tombeaux, dans les découvertes d'art mobilier (à représentations zoomorphes), ou dans les peintures des grottes - sanctuaire (V. Chirica, 2006 a, p. 24-29).

Tous les spécialistes ont reconnu dans la recherche de la vie des communautés humaines paléolithiques, que la découverte et puis de l'utilisation du **feu**, que le même *homme - démurge* a créé autour de 500.000 BP, l'ont fait se reconnaître en tant que maître, créateur. Par le feu, l'homme a transformé le bois en charbon qu'il utilise pour les besoins domestiques mais aussi pour peindre les animaux et tout l'univers qui l'entoure, devenant ainsi le créateur des images, des *signes*, du monde.

Makapansgat devient (de plusieurs point de vue, pour qui accepte l'interprétation), la reconnaissance de celui-ci *d'après le visage et la ressemblance*, pour la première fois dans l'histoire des plus de trois millions d'ans du devenir humain.

Nous ne pourrons jamais (peut-être) démontrer, avec des faits réels, les assertions ci-dessus, car les idées et les croyances ne sont pas fossilisables; l'existence des idées, de l'idéologie religieuse auprès des communautés humaines paléolithiques et néolithiques est seulement suggérée par les réalités archéologiques; mais jamais nous ne pourrons pas dire que nous avons identifié, avec l'exactitude des données offertes par les sources écrites, les détails des rites, rituels et surtout de l'idéologie religieuse des communautés humaines préhistoriques de toute zone géographique (M. Eliade, 1991, p. 18-25). „L'importance d'une idée religieuse archaïque, dit aussi M. Eliade (*Ibidem*, p. 25), est confirmée par sa capacité de survivre dans les époques ultérieures”. De ce point de vue, nous constatons que presque toutes les „constructions” paléolithiques dans le domaine du sacré individuel, mais aussi collectif, se retrouvent pendant tout le Néolithique, à travers la vaste zone historique et temporaire de développement. Selon A. Leroi-Gourhan (1964, p. 151), les „représentations (artistique) cachent un système extrêmement complexe et riche, beaucoup plus complexe et plus riche qu'on aurait pu imaginer jusqu'alors”; ceci d'autant plus que pendant le Néolithique (la culture Cucuteni), où nous avons une variété beaucoup plus grande de symboles, images, créations artistiques, sur les plus divers supports: vases peints ou à décor approfondi ou en relief, plastique en terre cuite, marbre, os, bois d'animal etc.

Le principe de la complémentarité = masculin – féminin, de la *coïncidence des contraires*, les principes sexuels et cosmologiques, qui abondent dans tous les communautés humaines préhistoriques, à partir du Paléolithique (aurochs, bison – femme et jusqu’au Néolithique (*Ibidem*, p. 31), il faut invoquer pour expliquer le mystère de la création et de sa régénération périodique.

On peut aussi poser le problème du décor à méandres, présent dans le décor approfondi, sur le support de défenses de mammouth (Mezin- Ukraine etc.), mais dans le décor peint de la céramique cucuténiene, en tant qu’élément de sacralité de la création matérielle. Mais il peut être aussi encadrer en ce que M. Eliade a nommé la „fonction rituelle des signes ” (*Ibidem*, p. 33), que nous avons identifiés dans une grande variété d’expression artistique, aussi bien pendant le Paléolithique, que pendant le Néolithique; ceux-ci pourraient signifier des événements, saisons (passage périodique du temps), habitudes, chasse, sexualité, mort, pouvoirs surnaturels, toujours comme éléments du sacré, à valeur symbolique dans les cérémonies, mais aussi à certaines fonctions dans les manifestations culturelles (*Ibidem*). C’est pourquoi on apprécie que nous ne connaissons jamais le contenu, la valeur, l’ampleur, le déroulement effectif de ces manifestations sacrées, mais par la connaissance des croyances, rites et rituels, coutumes liées à certains événements répétables dans la vie des communautés de chasseurs, puis d’agriculteurs et éleveur de bétail (par des analogies qui arrivent jusqu’à l’identité dans les cérémonies des communautés humaines actuelles, de style paléoethnographique), nous pouvons essayer à reconstituer certaines manifestations culturelles préhistoriques; nous considérons pourtant, que nous ne pouvons pas attribuer à toutes les communautés humaines anciennes des pratiques religieuses, rituels de culte, mythologiques d’autres communautés en état de primitivité.

La connaissance, l’expérience primaire de la sacralité du Ciel et des phénomènes célestes, atmosphériques pourraient faciliter aux exégètes actuels dans le domaine l’accès à la compréhension de la sacralité des phénomènes similaires pendant la Préhistoire. „Le témoignage religieux du Paléolithique présentait déjà une configuration assez complexe” (*Ibidem*, p. 37), que, par ce phénomène de *transmission*, a été aussi connue par les communautés humaines qui se sont succédées dans le temps et l’espace, mais il aurait été récupéré par ces communautés par les caractéristiques sociales – religieuses de l’homme en tant qu’entité du monde vivant.

„Travaillant un silex ou une aiguille primitive, liant des peaux d’animaux ou des panneaux de bois, préparant une ligne ou une pointe de flèche, modelant une statuette de terre cuite (ou de toute autre matière première), l’imagination décèle des analogies non soupçonnées entre les différents niveaux du réels: des outils et objets sont chargés de symbolisme sans nombre, l’univers de la chose – le micro-univers qui confisque l’attention de l’artisan (créateur, démurge, s. n.) pour une longue période – devient un centre mystérieux et sacré, riche en significations” (*Ibidem*, p. 43).

„Pas moins considérables ont été les conséquences de la découverte de l’agriculture pour l’histoire religieuse de l’humanité. La domestication des plantes a occasionné une situation existentielle jusqu’à ce moment inaccessible; elle a causé des créations et retournements de valeurs, qui ont radicalement modifié l’univers spirituel de l’homme” (*Ibidem*, p. 47). On met en évidence les mythes originels, existants chez de nombreuses populations primitive, qui pratiquaient l’une ou les deux occupations essentielles de la vie néolithique: le sacrifice d’une divinité, avec la remémoration de l’assassinat primordial, qui a constitué la base d’autres mythes des premières créations, cérémonies, manifestations cultuelles, d’où résulte la sacralité des plantes cultivées, comme étant nées d’une divinité, quelles que soient les modalités de la sacrifier. De la sorte, dans les religions des agriculteurs, l’origine des céréales est divine: par l’hiérogamie entre la divinité céleste et la *Mère-Terre*, mais peut-être aussi par une autre action mythique répétable – la sexualité des deux personnages, résultant la mort et la résurrection. Ceux-ci sont les principaux motifs à cause desquels dans les sociétés agricoles, la femme et sa sacralité sont levées au rang de premier pouvoir (*Ibidem*, p. 48-49). Certaines précisions sont nécessaires: nous avons précisé (N. Iorga, 1988, p. 148; G. Davidescu, V. Chirica, M. Cucolea, 2005, p. 58)), mais G. Childe (1966, p. 113-114) a une opinion identique, que nous retrouvons aussi dans le Nouveau Testament (*Évangile d’après Jean*, 12, 24), selon laquelle le „drame” du grain de blé qui doit *mourir* pour obtenir une récolte riche, se retrouve dans la pratique rituelle des communautés néolithiques, lorsque la statuette – divinité du blé était sacrifiée pour déterminer la résurrection et la multiplication des fruits de la terre. Nous n’insistons pas sur toutes les idées qui se détachent d’une analyse approfondie de la relation divinité – femme, aussi bien pendant le Paléolithique, que pendant le Néolithique, sur laquelle il existe une littérature de spécialité assez riche (D. Monah, 1992; 2001; 2002; R. Alaiba, 2000; A. Nițu, 1980; Vl. Dumitrescu, 1974; 1979; V. Chirica, 2004 a; 2004 b; 2006 a; 2006 b; G. Davidescu, V. Chirica, M. Cucolea, 2005 et beaucoup d’autres), y compris la nature et le spécifique de la divinité, ou les

qualités sacrales (*disponibilités*) attribuées à la femme-divinité dans la continuation et la multiplication de la vie sur la terre, à un lien quasi génétique de la relation divinité terrestre -divinité uranique. Nous considérons qu'il est nécessaire de présenter l'opinion d'un grand spécialiste dans la problématique de la « naissance » des divinités et la relation de ce phénomène à l'apparition de l'agriculture. A partir de riches représentations artistiques, plastiques, J. Cauvin (1997, p. 43-105) précise qu'on peut parler d'une nouvelle religion des populations néolithiques ou même de ceux en cours de néolithisation. Nous pouvons prendre tout d'abord en considération la relation Femme - Taureau: dans l'imagistique paléolithique supérieur, la Femme était dominée par le Taureau; dans le sanctuaire de Çatal Hüyük, la femme est représentée comme une véritable divinité: „en hauts-reliefs schématiques et monumentaux, elle domine ... le mur nord ou est, des sanctuaires domestiques, bras et jambes écartés, y donnant naissance à des taureaux (exceptionnellement des béliers) dont les bucranes sculptés, s'étageant sous elle, paraissent émaner d'elle (fig. 9 : 2)” (**fig. 70**), continuant à apprécier que „L'image du taureau est également un thème quasi obsessionnel à Çatal Hüyük” (*Ibidem*, p. 51), et que „Sur toute la durée du Néolithique et dans tout le Proche et le Moyen-Orient, on rencontre donc, à travers des modes d'expression différents et les styles artistiques parfois contrastés, qui contribuent à différencier les cultures, une „idéologie” unique dont nous verrons d'autres exemples. Elle est organisée autour de deux symboles-clefs : l'un, féminin, a déjà forme humaine. Peut-être dérive-t-il des premières statuettes féminines connues dans le Paléolithique supérieur de l'Europe et répandues jusqu'en Sibérie? ... Ce qui est nouveau à présent c'est leur nombre, et aussi l'indice qu'il ne s'agit plus seulement d'un „symbole de fécondité”, mais d'un véritable personnage mythique, conçu comme Être suprême et Mère universelle, autrement dit d'une déesse couronnant un système religieux qu'on pourrait qualifier de „monothéisme féminin” en ce sens que tout le reste lui demeure subordonné. L'autre, incarné par le Taureau, est masculin, mais d'expression encore essentiellement zoomorphe” (*Ibidem*, p. 52). Evidemment, nous nous trouvons aux débuts d'une nouvelle religion (peut-être même de nouvelles représentations religieuses, à implications profondes dans la sacralité des populations respectives), datée en base des découvertes du site représenté, pendant le VIIème millénaire av. J. Ch., car à Ruginoasa, pendant l'étape Cucuteni A3, le Taureau a déjà un visage humain, tout comme le Bélier que nous avons trouvé représenté, toujours en relief, sur le vase de Hoisești. En ce qui concerne l'idée du „monothéisme féminin” de J. Cauvin, nous l'avons déjà précisé (*supra*, p. 33). De toute façon, selon J. Cauvin, la

„révolution néolithique” a une origine culturelle, une mutation mentale, donc une „révolution” des symboles (*Ibidem*, p. 95-105).

Nous nous sommes habitués à considérer les communautés néo-énéolithiques (surtout cucuténiennes, en notre cas) comme étant sédentaire, mais nous apprécions que cet „esprit migrateur”, hérité, transmis par les populations précédentes ne leur a pas manqué, et déterminé par les profonds changements climatiques de la fin du Tardiglaciaire et début de l’Holocène (l’Optimum climatique postglaciaire), à nombreuses (bien que courtes) oscillations climatiques. En ce sens, il serait intéressant à connaître la mentalité migratrice des groupes humains, surtout préhistoriques. En ce sens, R. Numelin (1939, p. 12) écrit qu’„il nous faut considérer les migrations des peuples comme une grande suite de mouvements ininterrompus. Tantôt, les vagues se gonflent et deviennent plus visibles; tantôt, elles se refluent; mais elles ne cessent jamais d’être mobiles. La *force interne* (s. ns.) de ces vagues ne connaît pas de repos : si la surface semble se calmer pour un temps, de petits déplacements de peuples n’en continuent pas moins à se produire: bandes ou tribus maintiennent leur pression sur des populations voisines, à travers des territoires mitoyens, lente infiltration dictée par les mêmes forces qui engendrent les migrations massives. Un peuple mis en mouvement entraîne d’autres, et les bandes en marche grossissent comme la boule de neige que l’on fait rouler”. Donc, le mouvement de certains groupes, communautés ou populations nombreuses réside, croyons nous, en l’esprit des gens en question, mais imposé par des changements climatiques, surtout pendant la Préhistoire. D’ailleurs, nous considérons qu’il est important de citer, du même volume, l’opinion d’un autre spécialiste dans le domaine (De Quatrefages, *L’Espèce humaine*, p. 133), anthropologue français qui appréciait que „la migration est un ardent désir de voyage que l’on découvre partout dans les races humains” (R. Numelin, p. 38). Evidemment, il existe (il a existé) chez les populations primitives (préhistoriques) des motivations magiques et religieuses, mais tout s’est basé, croyons nous, sur l’*esprit migratoire*, spécifique à l’époque paléolithique, et qui a été hérité par *passage et transmission* par les populations des époques néolithiques. L’essence de l’*esprit humain* a toujours été la recherche, l’observation, le désir de naissance, le caractère social de l’homme en tant qu’entité du monde vivant, les relations temporaires à d’autres communautés, par lesquelles on a transmis de nouvelles connaissances, peut-être techniques mais sans doute religieuses (D. Saurat, 1933, *passim*), de toute façon, par de nouvelles informations accumulées et transposée dans le milieu géographique local et zonal, dans lequel vivaient dans le cadre de notre démarche, les communautés cucuténiennes.

M. Otte (1995, p. 5) apprécie qu' „il n'y a pas de religions sans le sentiment que certains forces dépassent la mesure de l'homme, de son action, de ses connaissances ou de sa pensée”, mais nous considérons qu'il est absolument nécessaire à revenir à l'affirmation d'A. Leroi-Gourhan (1976, p. 759) : „Est-il indispensable de parler de religion ... si l'on tient 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 créateur de symboles d'expression verbale ou des formes symboliques, objets de nature insolite comme les coquilles et plus tard art figuratif. Avoir la certitude d'assister au développement des propriétés symbolisantes du cerveau des anthropiens est un privilège que les générations présentes doivent à la recherche préhistorique; tenter d'ordonner les faits pour que leur contenu corresponde aux valeurs qui résultent d'une maturation millénaire de la pensée occidentale est peut-être simplement poser un faux problème”.

De la sorte, et surtout à l'époque néolithique, les hommes ont produit pas seulement les biens nécessaires à la vie terrestre mais ont créé aussi des *dieux d'argile* (Nándor Kalicz, 1970; V. I. Markevitch, 1985; L. Tálas, 1987; M. Gimbutas, 1989; C. Louboutin, 1990), pour satisfaire les nécessités de la vie religieuse, conformément aux canons établis ou imposés par la sacralité de la vie pendant la période historique de référence. De ce point de vue, Dan Monah peut avoir raison d'affirmer que dans la phase Cucuteni B, les éléments les plus importants des pratiques religieuses sont différents de ceux de la phase Cucuteni A, mais notre démarche arrive à la fin dans les étapes Cucuteni A2/A3 de la culture à céramique peinte, Cucuteni-Tripolie.

BIBLIOGRAFIE

Alaiba, R., 2000. *Simboluri sacre ale culturilor pre- și indo-europene. Cultul bourului (bovideelor). Simbolismul universal al mitogemului antic al Europei*, în *Thraco-Dacica*, XXI, 1-2, București.

Băcăuanu V., 1976. *Dicționar geomorfologic*, Ed. Științifică, București.

Băcăuanu V., Barbu N., Pantazică M., Ungureanu Al., Chiriac D., 1980. *Podișul Moldovei. Natură, om, economie*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București.

Cauvin Jacques, 1972. *Religions néolithiques de Syro-Palestine*, Paris, Librairie d'Amérique ed d'Orient, Jean Maisonneuve, Paris.

Besançon Al., 1996. *Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconocasmului de la Platon la Kandinsky*, Humanitas, București.

Blaa L., 1976. *Aspecte antropologice*. Ediție îngrijită și prefață de I. Maxim, Facla, Timișoara.

Boghian D., 1997. *Nouvelles découvertes de vases cucuténiens de culte dans le département de Jassy*, în *Studia Antiqua et Archaeologica*, III-IV, Iași.

Bosinski, G., 1990. *Homo sapiens. Histoire des chasseurs du Paléolithique supérieur en Europe (40 000 – 10 000 avant J.-C.)*, Errance, Paris.

Cauvin Jacques, 1987. *L'apparition des premières divinités*, în *La Recherche*, nr. 194.

Cauvin Jacques, 1997. *Naissance des divinités. Naissance de l'agriculture. Le Révolution des symboles au Néolithique*, CNRS éditions, Paris.

Chevalier J., Gheerbrant A., 1993. *Dicționar de simboluri*, vol. 3, P – Z, Ed. Artemis, București.

Clottes Jean (sous la dir. de), 2001. *La Grotte Chauvet. L'Art des origines*, Seuil, Paris.

Chirica C. V., 1995. *Les vases anthropomorphes du Néolithique-Enéolithique de la Roumanie*, în *Préhistoire Européenne*, vol. 7, Liège.

Chirica V., 1983. *Un vas antropomorf descoperit la Scînteia-Iași*, în *Hierasus. Anuar 1983*.

Chirica V., 2004 a. *Teme ale reprezentării „Marii Zeițe” în arta paleolitică și neolitică*, în *MemAnt.*, XXIII, Piatra Neamț.

Chirica V., 2004 b. *La Grande Déesse et son interprétation dans l'Art paléolithique*, în M. Otte (dir.), *La Spiritualité. Actes du Coll. Int. de Liège*, ERAUL 106, Liège.

Chirica V., 2006 a. *Artă și religii preistorice. Sanctuarele paleoliticului superior european*, în *Prelegeri Academice*, vol. V, Nr. 5.

Chirica V., 2006 b. *Opinions concernant l'art et les religions paléolithiques sur la base d'une grande découverte*, în *ArhMold.*, XXIX.

Chirica V., 2006 c. *Les plus anciennes peintures paléolithiques d'Italie*, în *ArhMold.*, XXIX.

Chirica V. (ed.), 2004 c. *Elemente de spiritualitate în spațiul carpato-nistreean * Preistorie, Simpozion internațional, 2004*, rezumatele comunicărilor, Iași.

Chirica V., Tanasachi M., 1985. *Repertoriul arheologic al județului Iași*, vol. II, Iași.

Chirica V., Boghian D., 2003. *Arheologia preistorică a lumii. Vol. I, Paleolitic-Mezolitic*, Helios, Iași.

Chirica V., Mantu C.-M., Țurcanu S., 1999. *Scînteia. Cercetare arheologică și restaurare*, Helios, Iași.

Chirica V., Văleanu M., 2004. *Spiritualitate preistorică: reprezentarea bovideului pe ceramica cucuteniană de la Ruginoasa*, în *Elemente de spiritualitate în spațiul carpato-nistreean * Preistorie, Simpozion internațional, 2004*, rezumatele comunicărilor, Iași, p. 19-20.

Ciubotaru I. H. , 2005. *Catolicii din Moldova. Universul culturii populare*, vol. III, *Poezia obiceiurilor tradiționale. Literatura populară. Folclorul muzical*, Iași.

Clottes Jean, 2005. *Spiritualité et religion au Paléolithique: les signes d'une émergence progressive*, în *Religion & Histoire*, Nr. 2.

Cohen Cl., 2003. *La femme des origines. Images de la femme dans la Préhistoire occidentale*, Edition Herscher, Belin – Herscher.

Davidescu G., Chirica V., Cucolea, M., 2005. *Istorie și viață spirituală în zona montană și submontană a Neamțului*, Pim, Iași.

Delporte Henry, 1991. *L'image de la Femme dans l'art préhistorique*, Picard, Paris.

Delporte Henry (éd.), *La Dame de Brassempouy, Actes du Coll. de Brassempouy*, 1994, ERAUL 74, Liège, 1995.

- Duhard Jean-Pierre, 1995. *Le réalisme de la figuration féminine paléolithique*, în H. Delporte (éd.), *La Dame de Brassempouy, Actes du Coll. de Brassempouy*, ERAUL, 74, Liège.
- Dumitrescu Hortensia, 1933. *La station préhistorique de Ruginoasa, în Dacia. Recherches et découvertes archéologiques en Roumanie*, III-IV, 1927-1932, București.
- Dumitrescu VL. și colab., 1954. *Hăbășești. Momografie arheologică*, București.
- Dumitrescu VI., 1974. *Arta preistorică în România*, București.
- Dumitrescu VI., 1979. *Arta culturii Cucuteni*, Meridiane, București.
- Dumitroaia Gh., 1987. *Plastica antropomorfă cucuteniană de la Răucești-Munteni, jud. Neamț*, in *MemAnt.*, XVI-XVII, 1983-1985, Piatra Neamț.
- Duhard J.-P., 1995. *Le réalisme de la figuration féminine paléolithique*, în H. Delporte (éd.), *La Dame de Brassempouy*, ERAUL, 74, Liège.
- Eliade Mircea, 1991. *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. I, *De la epoca de piatră la Misterele din Eleusis*, ed. A II-a, Ed. Științifică, București.
- Eliade Mircea, 1992 a. *Sacrul și profanul*, București.
- Eliade Mircea, 1992 b. *Tratat de istoria religiilor*, București.
- Eliade Mircea, 1993. *Morfologia religiilor – Prolegomenne –*, ed. a II-a, București.
- Eliade Mircea, 1994. *Nostalgia originilor. Istorie și semnificație în religie*, Humanitas, București.
- Frazer J.-G., 1923. *Le rameau d'or*, Ed. P. Geuthner, Paris.
- Gimbutas, M., 1989. *Civilizație și cultură. Vestigii preistorice în sud-estul european*, Meridiane, București.
- Gordon-Childe V., 1966. *Făurirea civilizației*, Ed. Științifică, București.
- Guadelli A. & Guadelli J.-L., 2004. *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 (dir.), *La Spiritualité. Actes du Coll. Int.*, ERAUL 106, Liège, 2004.
- Kozłowski, J.-K., 1992. *L'Art de la Préhistoire en Europe Centrale*, CNRS, Paris.
- Iorga, N., 1988. *Istoria Românilor*, vol. I, Partea întâi, *Strămoșii. Înainte de romani* (text stabilit, note, comentarii, postfață și indice de V. Chirica, V. Mihailescu-Bîrlioba, I. Ioniță), Ediția a II-a, Ed. Șt. Și Enciclopedică, București.
- James T. G. H., 1988. *Le peuple de Pharaon. Culture, société et vie quotidienne*, Civilisation & Tradition, Le Rocher, Monaco.
- Lazarovici C.-M., Gh. Lazarovici, C. Hriban, C. Ungureanu, M.-C. Văleanu, 2002. *Ruginoasa, com. Ruginoasa, jud. Iași. Punct: Dealul Drăghici* (mai

- departe se citează *Ruginoasa*), în *Cronica cercetărilor arheologice din România* (mai departe se citează *Cronica*) – *campania 2001*, București, 2002.
- Lazarovici C.-M., Gh.-C. Lazarovici, S. Țurcanu, 2003. *Ruginoasa*, în *Cronica – campania 2002*, București, 2003.
- Lazarovici C.-M., Gh.-C. Lazarovici, S. Țurcanu, A. Sote, 2005. *Ruginoasa*, în *Cronica – campania 2004*, București, 2005.
- Lazarovici C.-M., Lazarovici Gh., L. Scarlat, M. Știrbu, S. Țurcanu, S. Angeleski, 2006. *Ruginoasa*, în *Cronica – campania 2005*, București, 2006.
- Lazarovici C.-M., Lazarovici Gh., 2003. *The new archaeological research at Ruginoasa – Dealul Drăghici. Part. I, Architecture*, în *Studia Antiqua et Archaeologica*, IX, *In honorem Magistri Dan Gh. Teodor*, Ed. Univ. “Al. I. Cuza” Iași, 2003.
- Lazarovici C.-M., Lazarovici Gh.-C., 2004. *Noi săpături arheologice la Ruginoasa – Dealul Drăghici. Partea I: arhitectura*, în *Acta Terrae Septemcastrensis*, III (ed. Sabin Adrian Luca), Ed. Economică – București, Sibiu.
- Lazarovici C.-M., 2006. *Semne și simboluri în cultura Cucuteni-Tripolie*, în N. Ursulescu, C.-M. Lazarovici, *Cucuteni – 120. Valori universale*, Sedcom Libris, Iași.
- Leroi-Gourhan André, 1964. *Les religions de la Préhistoire*, PUF, Paris.
- Leroi-Gourhan André, 1965. *L'Art religieux mobilier și Le sanctuaire*, în *Préhistoire de l'Art Occidental*, Mazenot, Paris.
- Leroi-Gourhan André, 1976. *Les religions de la Préhistoire*, în H. de Lumley (sous la dir. de), *La Préhistoire Française. Tome I, Les civilisations paléolithiques et mésolithiques de la France*, CNRS éditions, Paris.
- Lévi-Strauss Claude, 1970. *Gîndirea sălbatică. Totemismul azi*, Ed. Științifică, București.
- Lévi-Strauss Claude, 1989. *Des symboles et leurs doubles*, Plon, Paris.
- Lurker Manfred, 1997. *Divinități și simboluri vechi egiptene. Dicționar*, ed. SAECULUM I.O., București.
- Mantu C.-M., 1993. *Plastica antropomorfă a așezării Cucuteni A₃ de la Scânteia (jud. Iași)*, în *ArhMold.*, XVI.
- Louboutin C., 1990. *Au Néolithique. Les premiers paysans du monde*, Gallimard, Paris.
- Marin M., 1948. *La plastica antropomorfa cucuteniana nella Dacia*, în *Rivista di Scienze Preistoriche*, 3, Firenze.
- Marinescu-Bîlcu S., 1974. *Cultura Precucuteni pe teritoriul României*, București.
- Marinescu-Bîlcu, S., 1977. *Unele probleme ale plasticii antropomorfe neo-eneolitice din România și relațiile ei cu Mediterana Orientală*, în *Pontica*, X.

Marchack Al., 1990. *L'évolution et la transformation du décor du début de l'Aurignacien au Magdalénien final*, în J. Clottes (sous la dir. de), *L'Art des objets au Paléolithique*, tome 2: *Les voies de la recherche*, Clamecy (Coll. Int. Foix – Le Mas-d'Azil, 1987).

Marchevitch V. I., 1985. *Mărturii ale trecutului*, Chişinău,

Maxim – Alaiba R., 1987. *Le complexe de culte de la phase Cucuteni A₃ de Dumeşti (Dép. de Vaslui)*, în *La civilisation de Cucuteni en contexte européen. Sesión científica dedicada al centenario de las primeras descubiertas de Cucuteni*, BAI, I, Iaşi.

Mohen Jean-Pierre, 2002. *Arts et Préhistoire. Naissance mythique de l'humanité*, Terrail, Paris.

Monah, D, 1992. *Grands thèmes religieux reflétés dans la plastique anthropomorphe Cucuteni-Tripolye*, în *MemAnt.*, XIII, Piatra Neamţ.

Monah D., 1997. *Plastica antropomorfă a culturii Cucuteni-Tripolie*, *Bibl. Memoriae Antiquitatis*, III, Piatra Neamţ.

Monah D, 2001. *Organizarea socială, religia și arta neo-eneolitică*, în M. Petrescu-Dîmbovița, Al. Vulpe (coord.), *Istoria Românilor*. Vol. I, *Moștenirea timpurilor îndepărtate*, Ed. Enciclopedică, București.

Monah D., 2002. *Idei religioase la triburile Cucuteni-Tripolie (mileniile V-IV î.H.)*, în *Prelegeri Academice*, vol. I, Nr. 1, Iaşi.

Monah D. ș.a., 2003. Monah D., Dumitroaia Gh., Monah F., Preoteasa C., Munteanu R., Nicola D., *Poduri – Dealul Ghindaru. O Troie în subcarpații Moldovei*, *Bibliotheca Memoriae Antiquitatis*, XIII, Piatra Neamţ.

Moure Romanillo A., 1995. *Les représentations humaines dans l'art paléolithique de l'Espagne cantabrique*, în H. Delporte (éd.), *La Dame de Brassempouy, Actes du Colloque de Brassempouy (juillet 1994)*, ERAUL 74, Liège.

Nandor Kalicz, 1970. *Dieux d'Argile. L'age de pierre et de cuivre en Hongrie*, Hereditas, Ed. Corvina, Budapest

Nițu A., 1967. *Reprezentări antropomorfe în decorul plastic al ceramicii de stil Cucuteni A*, în *SCIV*, 18, 4.

Nițu A., 1968. *Reprezentări umane pe ceramica Criș și liniară din Moldova*, în *SCIV*, 19, 3.

Nițu A., 1969 a. *Decorul zoomorf incizat pe ceramica neo-eneolitică carpato-dunăreană*, în *MemAntiq.*, I, Piatra Neamţ.

Nițu A., 1969 b. *Reprezentări antropomorfe pe ceramica de tip Gumelnița A*, în *Danubius*, II-III, Galați.

Nițu A., 1970. *Reprezentările feminine dorsale pe ceramica neo-eneolitică carpato-balcanică*, în *MemAntiq.*, II, Piatra Neamţ.

- Nițu A., 1971. *Noi descoperiri de reprezentări antropomorfe în relief pe ceramica Cucuteni A, în Carpica, IV, Bacău.*
- Nițu A., 1972 a. *Reprezentările zoomorfe plastice pe ceramica neo-eneolitică carpato-dunăreană, în ArhMold., VII.*
- Nițu A., 1972 b. *Reprezentarea bovideului în decorul zoomorf pictat pe ceramica cucuteniană în Moldova, în Carpica, V, Bacău.*
- Nițu A., 1975. *Decorul zoomorf pictat pe ceramica Cucuteni-Tripolie, în ArhMold., VIII.*
- Nițu A., 1976. *Teme plastice ornitomorfe și zoomorfe pe ceramica cucuteniană din Moldova, în CercetIst., S.N., VII, Iași.*
- Nițu A., 1980. *L'Art anthropomorphe féminine de la culture Cucuteni-Tripolje, Iași, ms.*
- Nițu A., Chirica V., 1987. *Deux vases cucuteniens aux caractères anthropomorphes récemment découverts dans le dép. de Iași, în BAI, I, Iași.*
- Nițu A., Mantu M., 1987. *Thèmes plastiques anthropomorphes et zoomorphes de la céramique cucutenienne de style A de Poieniști (dép. de Vaslui), în BAI, I, Iași.*
- Nițu A., Chirica V., 1989. *Două vase cucuteniene cu caractere antropomorfe recent descoperite, în Hierasus, VII-VIII, Botoșani.*
- Numelin Ragnar, 1939. *Les migrations humaines. Etude de l'esprit migratoire, Payot, Paris.*
- Obreja Al., 1979. *Dicționar geografic al județului Iași, Junimea, Iași.*
- Otte Marcel, 1993. *Préhistoire des religions, Masson, Paris, Milan, Barcelone, Bonn.*
- Otte, Marcel, 2001. *Les origines de la pensée. Archéologie de la conscience, Mardaga, Sprimont.*
- Otte Marcel (ed.), 2004. *La Spiritualité, Actes du Coll. Int. de Liège, 2003, ERAUL 106, Liège, 2004.*
- Otte M., Chirica V., Haesaerts P. (dir.), 2007. *L'Aurignacien et le Gravettien de Mitoc-Malu Galben, ERAUL 72, Liège.*
- Păunescu Al., 2000. *Paleoliticul și mezoliticul din spațiul cuprins între Carpați și Dunăre. Studiu monografic, București.*
- Petrescu-Dîmbovița, M. și colab., 1999. *Trușești. Monografie arheologică, București-Iași.*
- Petrescu-Dîmbovița M., Văleanu M.-C., 2004. *Cucuteni-Cetățuie. Monografie arheologică, Bibliotheca Memoriae Antiquitatis, XIV, Piatra Neamț.*
- Posener G. ș.a., 1959. *Dictionnaire de la civilisation égyptienne, Paris.*
- Reinach, Th., 1905. *Religions et sociétés. Leçons professées à l'Ecole des Hautes Etudes Sociales, Paris, Félix Alcan, Ed.*

Russot A., 1995, *Connus et inconnus sur les femmes de Laussel*, în H. Delporte (ed.), *La Dame de Brassempouy*, ERAUL, 74, Liège.

Saurat Denis A., 1933. *Histoire des religions*, Les Editions Denoël, Paris.

Sauvet G., 1990. *Les signes dans l'art mobilier*, în J. Clottes (sous la dir. de), *L'Art des objets au Paléolithique*, tome 2: *Les voies de la recherche*, Clamecy (Coll. Int. Foix –Le Mas-d'Azil, 1987).

Schmidt R.-R., 1941. *L'animo dell'uomo preistorico*, Garzanti, Milano.

Tálas L. (General Editor), 1987. *The Late Neolithic of the Tisza Region*, Budapest-Szolnok.

Ursulescu Nicolae, Tencariu Felix Adrian, 2006. *Religie și magie la est de Carpați acuzm 7000 de ani. Tezaurul cu obiecte de cult de la Isaiia*, Demiurg, Iași.

Ursulescu N., Boghian D., Cotiugă V., 2006. *Ipostaze rare ale cultului fertilității în plastica antropomorfă a culturii Precucuteni*, în N. Ursulescu, C.-M. Lazarovici (coord.), *Cucuteni 120 – Valori universale*, Sedcom Libris, Iași.

Vialou D., 1999. *L'Art paléolithique*, în M. Otte, *La Préhistoire*, De Boeck Université, Paris-Bruxelles.

Virel A., 1965. *Histoire de notre image*, Geneva.

B.A.I.

Volume editate:

I/1987: *La civilisation de Cucuteni en contexte européen.*

II/1987: *La genèse et l'évolution des cultures paléolithiques sur le territoire de la Roumanie.*

III/1989: V. Chirica, *The Gravettian in the East of the Romanian Carpathians.*

IV/1991: *Le Paléolithique et le Néolithique de la Roumanie en contexte européen.*

V/1996: V. Chirica, I. Borzic, N. Chetaru, *Gisements du Paléolithique supérieur ancien entre le Dniestre et la Tissa.*

VI/1996: C.-V. Chirica, *Arta si religia paleoliticului superior in Europa Centrala si Rasariteana.*

VII/1996: T. Arnaut, R. Ursu-Naniu, *Vestigii getice din cea de a doua epoca a fierului in interfluviul pruto-nistrean.*

VIII/1996: D. Gh. Teodor, *Mestesugurile la nordul Dunarii de Jos în secolele IV-XI.*

IX/1996: I. Tentiuc, *Populația din Moldova Centrală în secolele XI-XIII.*

X/1996: V. Spinei, *Ultimele valuri migratoare la nordul Mării Negre și al Dunării de Jos.*

XI/2001: V. Chirica, *Gisements paléolithiques de Mitoc. Le Paléolithique supérieur de Roumanie à la lumière des découvertes de Mitoc.*

XII/2003: V. Chirica, D. Boghian, *Arheologia preistorică a lumii.*

Vol. I, *Paleolitic-Mezolitic*; Vol. II, *Neolitic-Eneolitic.*

XIII/2004: V. Chirica, D. Aparaschivei, *Institutul de Arheologie Iași.*

XIV/2005: V. Chirica, I. Borzic, *Gisements du Paléolithique inférieur et moyen entre le Dniestre et la Tissa.*

XV/2005: V. Mihailescu – Bîrliba, *Numismatica*, vol. I

XVI/2005 a : D. Floareș, *Fortificațiile Țării Moldovei din secolele XIV-XVII.*

XVI/2006: V. Chirica, O. L. Șovan, *Civilisations préhistoriques et protohistoriques de la zone du Prut Moyen.*

XVII/2006 : Gh. Postică, *Orheiul Vechi. Cercetările arheologice . 1996 – 2001.*

XVIII/ 2006 : L. Bacumenco, *Ținutul Orheiului în secolele XV-XVI.*

XIX/ 2007: I. Borzic, V. Chirica, A. David, *L'Aurignacien moyen et tardif de l'espace carpatique – dniestréen. Le gisement Climăuți II.*

