ELEMENTE DE ARTĂ RELIGIOASĂ ÎN SANCTUARELE PALEOLITICULUI SUPERIOR

DE

VASILE CHIRICA

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

O tratare coerentă şi cu caracter interdisciplinar a problematicii asumate impune mai întâi luarea în consideraţie a terminologiei pe care intenţionăm să o folosim: *sanctuar, religie, artă religioasă, spaţiu ritual* şi *spaţiu sacru* la nivelul cronologic, cultural şi cultural al Paleoliticului superior. În intenţia de a acorda importanţa cuvenită creaţiei materiale şi spirituale a comunităţilor umane preistorice (Paleolitic superior şi Neo-Eneolitic), arheologii au ajuns să considere existenţa manifestărilor artistice cu semnificaţii religioase atât de profundă, încât au acceptat că la nivelul cronologic de aproximativ 30.000 ani BP au existat sanctuare în care cei iniţiaţi îşi manifestau starea de religiozitate. În fond, referitor la Naşterea Pruncului Iisus, lumea creştină acceptă ideea că peştera în care Acesta s-a născut a devenit *templu*, iar ieslea, *altar*. Dar numai cei iniţiaţi, în momentul desfăşurării faptului sacru, adică păstorii şi magii, au putut cunoaşte importanţa evenimentului; numai aceşti iniţiaţi au ştiut, au fost îndrumaţi să vină la Peşteră şi să se închine, cu daruri, Celui care va deveni Împăratul şi Mântuitorul lumii creştine. În felul acesta putem aprecia că şi la nivelul celor peste 30 de milenii, numai cei iniţiaţi, fără a li se acorda o categorisire specială, au transformat grotele în apropierea cărora locuiau comunităţile umane, în temple ale creaţiei artistice, cu profunde valori spirituale, ale sacrului colectiv. De altfel, toate dicţionarele dau aproximativ aceeaşi denumire sanctuarului: *edificiu religios, în general loc sacru, sfânt*[1]. În ceea ce priveşte noţiunea de *religie*, unii specialişti sunt tentaţi să accepte ideea existenţei fenomenului religios numai atunci când are atributele instituţionalizării, cu monumente ridicate în scop sacru, cu ierarhie, statute specifice etc. În fond, după opinia noastră, *faptul religios* şi manifestarea sa ca atare, chiar materială, este legată numai de omul practicant, de orientarea sa de spirit, de atitudinea sa mentală, astfel că ne putem referi numai la aspectele ideologice ale vieţii comunităţilor umane paleolitice. Aşadar, pornind de la ideea că omul s-a născut cu sentimentul religios[2], putem aprecia că Preistoria religiilor[3], sau existenţa religiilor în Preistorie[4], adică fenomenul sacrului din trecutul îndepărtat al omenirii poate constitui o realitate a vieţii sociale a omului – entitate superioară a lumii, începând din Preistorie. Admiţând că nimeni nu a susţinut vreodată că pereţii pictaţi ai grotelor paleolitice l-ar reprezenta pe Dumnezeu şi pe sfinţii Săi, J. Perrot[5] ajunge la concluzia că „le mot < religion > ne peut servir ici qu'à dissimuler notre ignorence". Din acest punct de vedere, se apreciază că religia este „un ensemble d'actes rituels liés à la conception d'un domaine sacré distinct du profane et destinés à metre l'âme humaine en rapport avec Dieu"[6], sau „ensemble des doctrines et

[1] *Grand Larousse*, vol. 9, 1993, p. 2749.

[2] V. Chirica, M.-C. Văleanu, *Umanizarea taurului celest. Mărturii ale spiritualităţii comunităţilor cucuteniene de la Ruginoasa-Iaşi*, *BAI*, XX, Casa Editorială Demiurg, Iaşi, 2008, p. 141–148.

[3] M. Otte, *Préhistoire des religions,* Masson, Paris, Milan, Barcelone, Bonn, 1993.

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

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

[6] *Ibidem.*

des pratiques qui établissent les rapports l'être humain avec la puissance divine"[7]. M. Otte apreciază că „il n'y a pas de religion sans le sentiment que certaines forces dépassent la mesure de l'homme, de son action, de ses connaissances ou de sa pensée"[8]. Noi credem că, începând din Paleoliticul superior, omul se considera pe el însuşi atotputernic, stăpân al spaţiului şi al tuturor celor care îl înconjurau, acesta fiind şi sensul, scopul final al existenţei sale, acela *de a stăpâni peste tot pământul*. În acest sens, încheierea lui A. Leroi-Gourhan ni se pare extrem de importantă: „*Est-il indispensable de parler de religion…si l'on tien compte d'une spiritualité aux racines multiples, profondément insérées dans les différents domaines de la psychophysiologie des Anthropiens. L'homme, créateur d'outils, est aussi le créateur des symboles d'expression verbale ou des formes symboliques*"[9]. La rândul său, M. Eliade[10] apreciază că „< religie > poate fi un termen util cu condiţia să nu ne amintim mereu că el implică necesarmente credinţa într-un Dumnezeu, în zei sau în spirite, ci se referă la exprimarea sacrului şi prin urmare are legătură cu ideile de *fiinţă*, *sens* şi *adevăr*".

Aşadar, chiar dacă opiniile prezentate se referă îndeosebi la starea actuală a *omului istoric*, observăm aceeaşi idee, pe care încercăm să o atribuim şi *omului preistoric*: starea de sacralitate, constituită ca trăsătură specifică, manifestată prin acte şi acţiuni voite, printre care luăm în consideraţie creaţia sa artistică. Apreciem că mai este necesară o precizare: nu ne manifestăm iluzia că astăzi am putea prezenta, preciza, descrie, detaliile manifestărilor religioase, practicate de comunităţile umane preistorice. Tot în directă asociere cu practicile religioase, de azi şi din Preistorie, facem distincţia între spaţiul ritual şi spaţiul sacru; spaţiul ritual nu putea fi, obligatoriu, echivalat, inclusiv prin locaţiile manifestării, cu spaţiul sacru. Spaţiul ritual poate deveni sacru numai ca urmare a repetării manifestărilor sacrului colectiv, dar şi prin eficacitatea acestora, constatată ca repetiţie a împlinirilor solicitate; aşadar spaţiul ritual, din grotele paleolitice sau din afara lor, poate deveni deschis sacrului, în funcţie directă, credem noi, de atitudinea practicanţilor, a iniţiaţilor, dar poate că şi a unui număr mai mare de adepţi, participanţi la manifestările culturale respective.

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

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

[7] *Dictionnaire actuel de la langue française,* Flammarion, 1989, p. 978.

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

[9] A. Leroi-Gourhan, *Les religions de la préhistoire*, în *La préhistoire française*, tome I, Paris, 1976, p. 759.

[10] M. Eliade, *Nostalgia originilor. Istorie şi semnificaţie în religie*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 5.

ştiinţifice, deoarece există diferenţieri de la un spaţiu geografic la altul. Peste tot avem campamente în aer liber, în peşteri sau în adăposturi sub stâncă. Aproape peste tot, oamenii şi-au amenajat locuinţe de suprafaţă, de forme şi tipuri diferite, cu vetre de foc şi cu ateliere de cioplire. Grija faţă de morţi era deosebită, ca element de spiritualitate. Vânau cu predilecţie tot ce le oferea mediul ecologic: cervidee, bovidee, cai, porci mistreţi, mamuţi, urşi de peşteră, rinocer lânos şi alte animale care puteau asigura carne, piei (blănuri), oase etc.

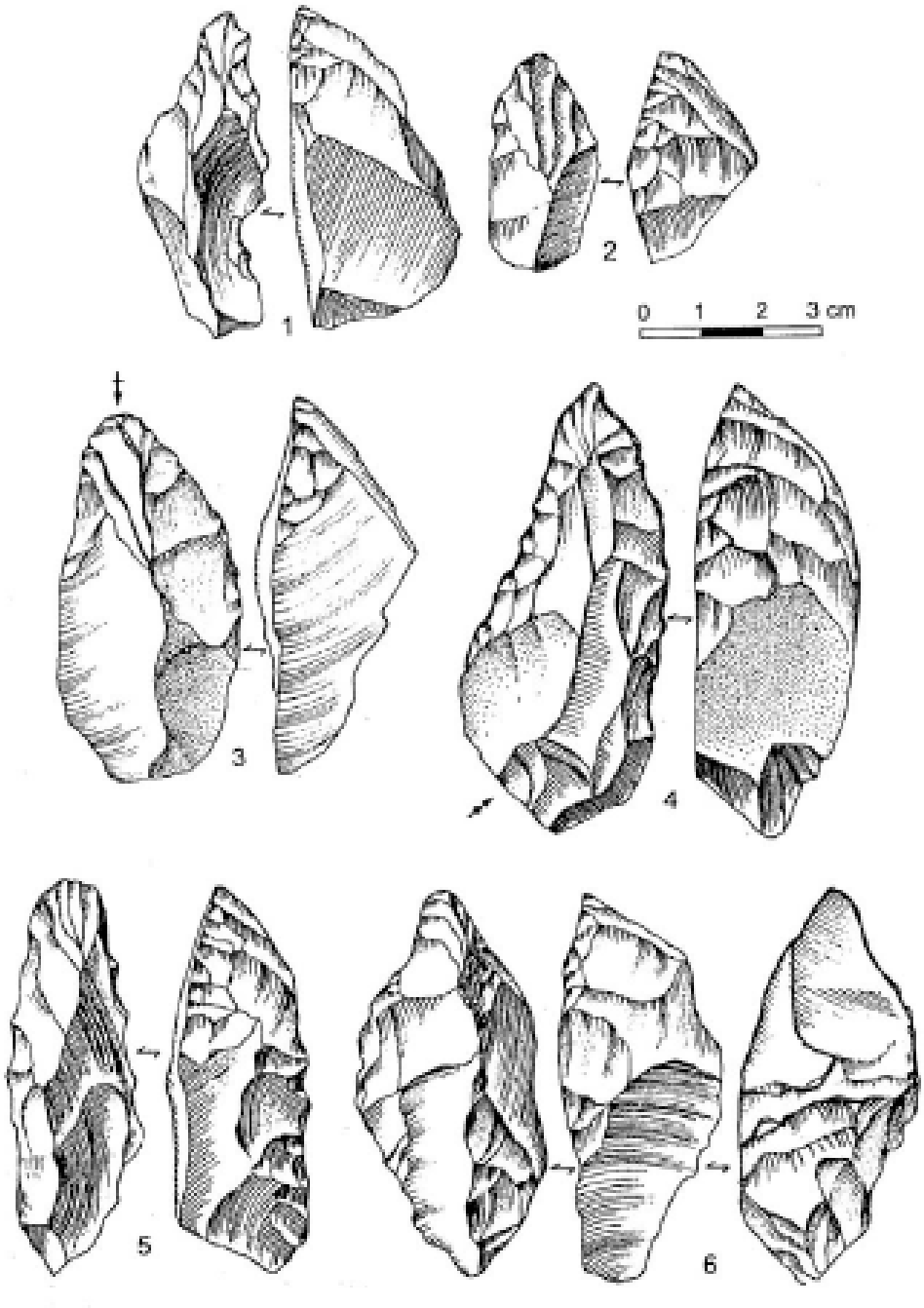


Fig. 1. Gratoare carenate de tip aurignacian, de la Mitoc – Malu Galben.

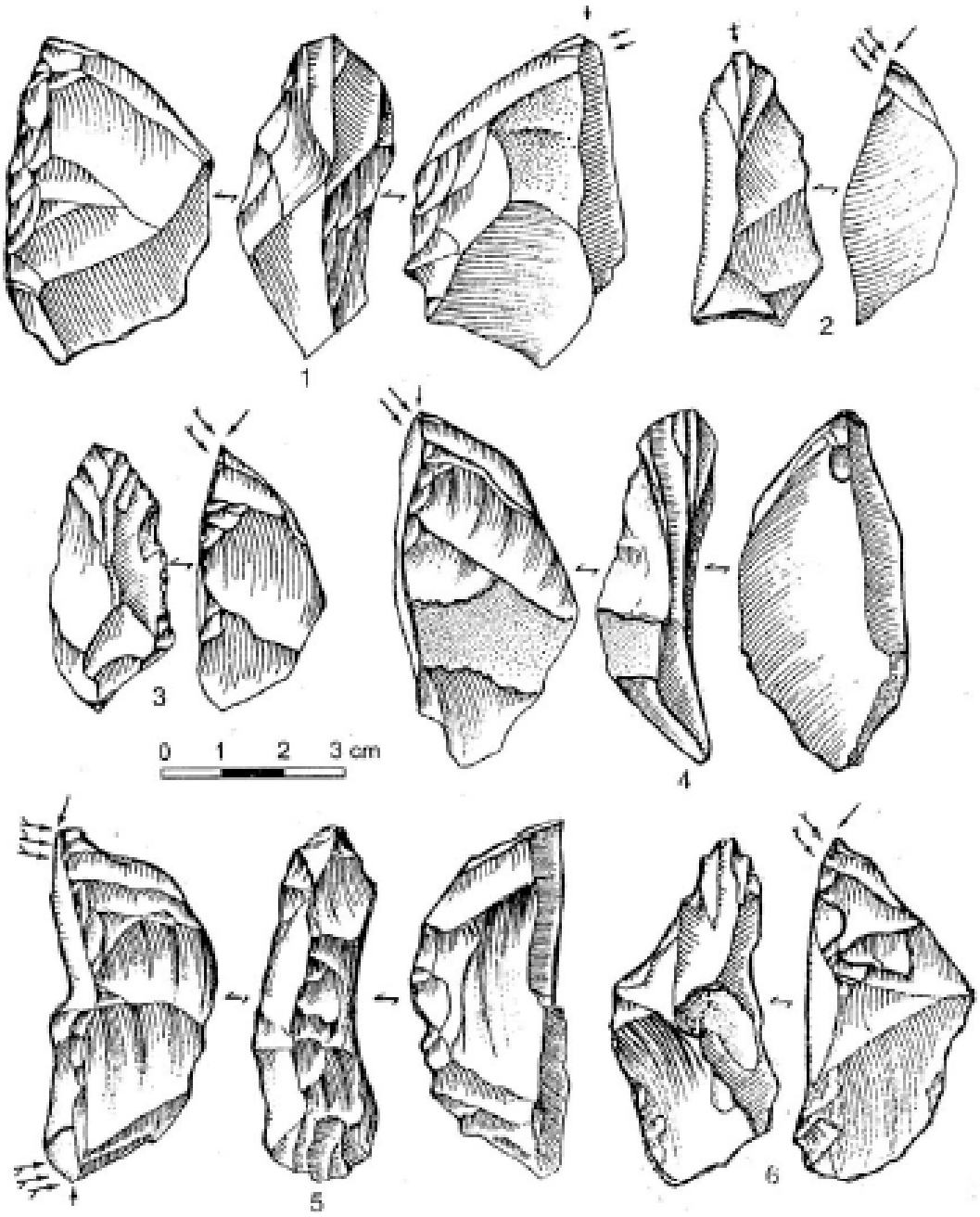


Fig. 2. Gratoare-burine carenate, de la Mitoc – Malu Galben.

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

groase, şi a burinelor carenate şi *busqués,* dar procentajele celorlalte tipuri de gratoare şi burine se menţin, cu scăderea accentuată a racloarelor, denticulatelor, a pieselor de tip *encoche.* Vârfurile de lance cu baza despicată fac loc celor de formă alungită *(losangique),* devenite fosile directoare în Europa centrală. Creşte numărul aşezărilor de suprafaţă, ca urmare a încălzirii vremii. O altă trăsătură importantă a acestei perioade o constituie apariţia Gravettianului şi coabitarea celor două culturi pe unele spaţii geografice (cel mai apropiat exemplu îl poate constitui contemporaneitatea Gravettianului de la Mitoc-Malu Galben, pe Prut, cu Aurignacianul de pe Valea Bistriţei sau de la Ripiceni-Izvor). Se observă creşterea atenţiei acordate vânării păsărilor, prin creşterea cantităţii de oase. Ansamblul din Grota Fumane a primit numele de Protoaurignacian mediteranean[11].

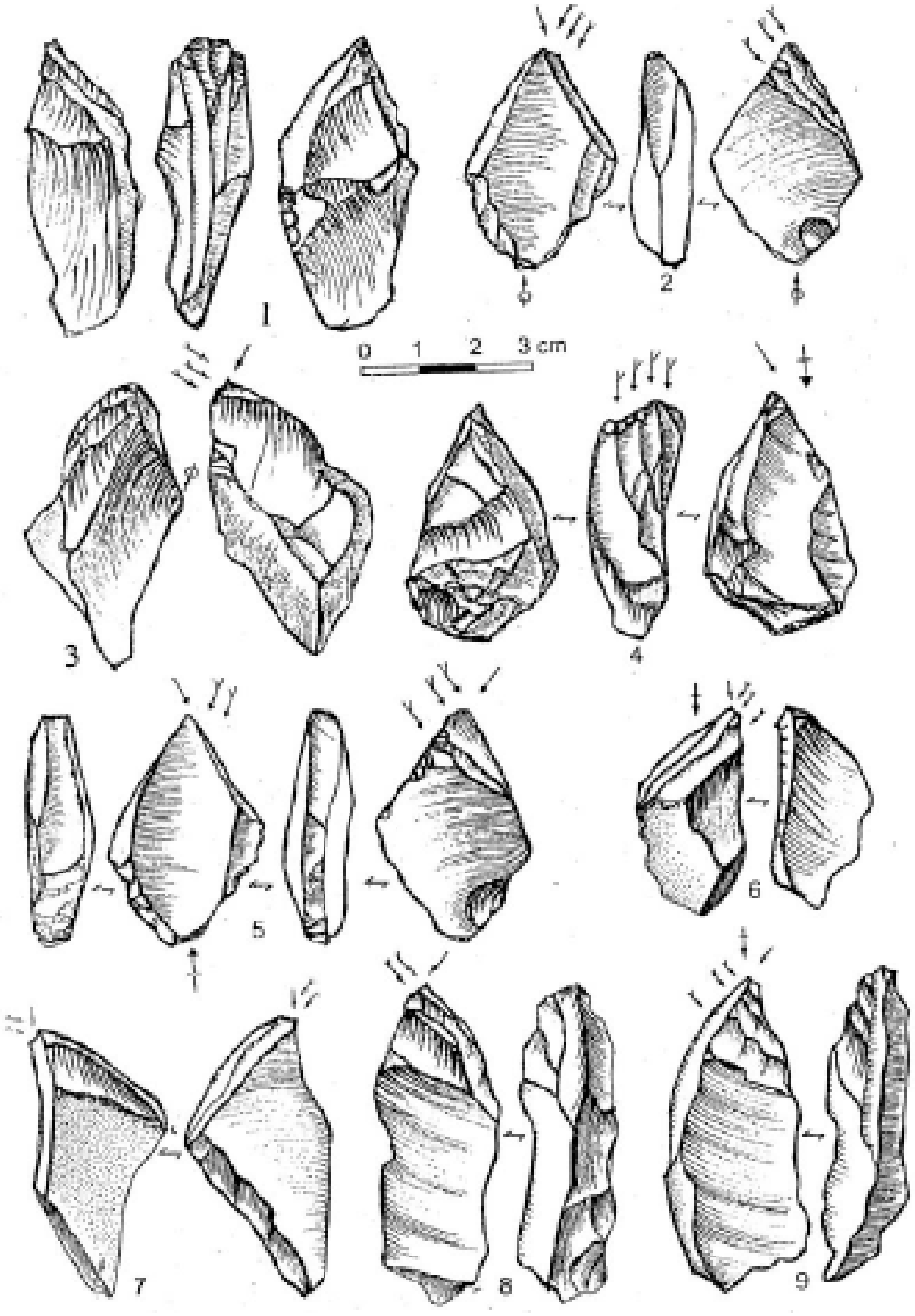


Fig. 3. Burine diedre şi carenate, de la Mitoc – Malu Galben.

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

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

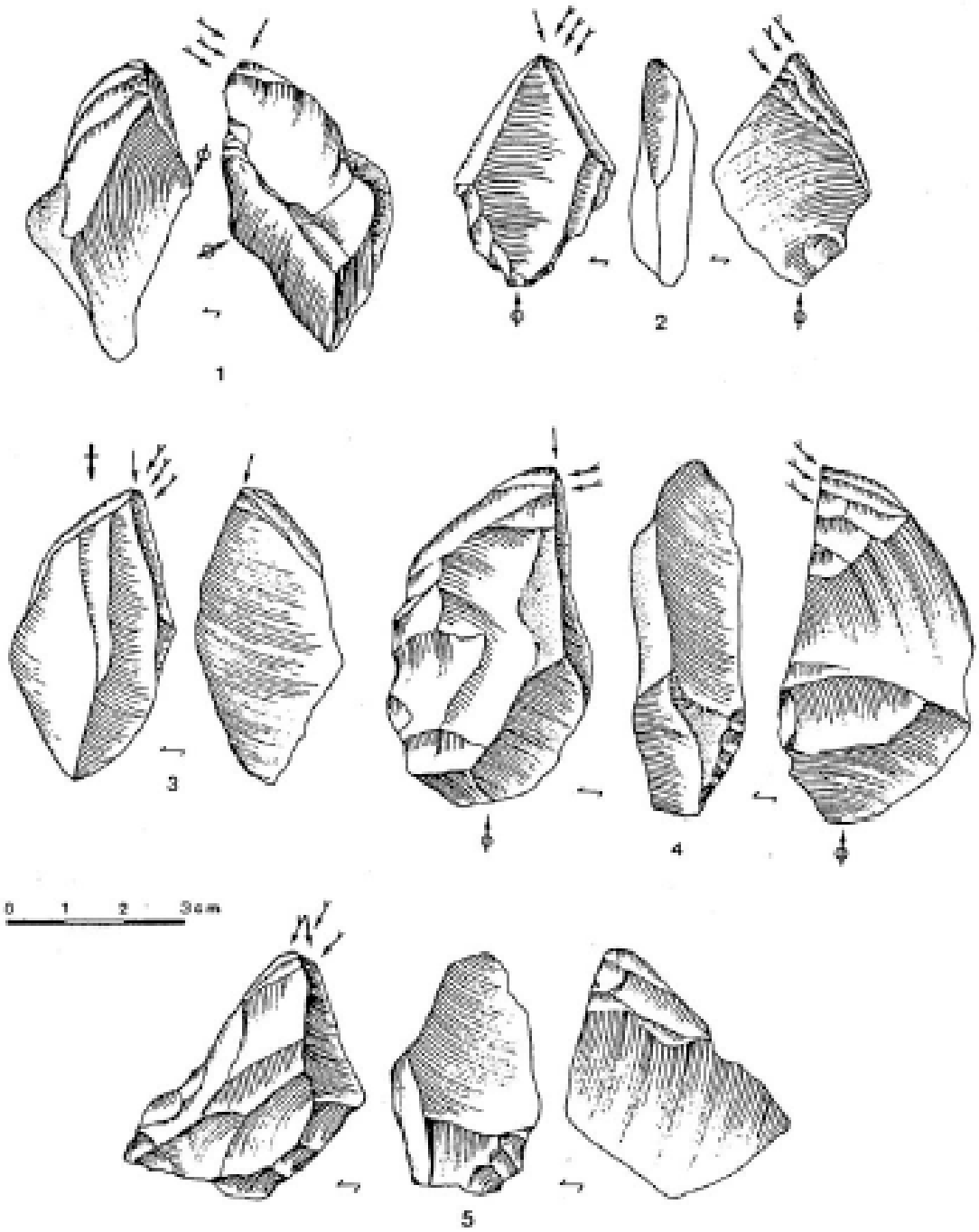


Fig. 4. Burine carenate, de la Mitoc – Malu Galben.

[12] A. Palma di Cesnola, *Le Paléolithique supérieur en Italie méridionale (1991–1996),* în *Bilan 1991–1996*.
[13] J. Kozlowski, *L'Art de la Préhistoire en Europe orientale,* CNRS, Paris, 1992.

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

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

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

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

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

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

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

André Leroi-Gourhan[15] apreciază că în Paleoliticul superior există o stereotipie a înmormântărilor prin săparea gropii şi depunerea mortului acoperit cu ocru roşu, în asociere cu obiecte de podoabă, a căror importanţă nu este estetică, ci simbolică. După M. Otte[16], datele cu privire la comportamentul religios abundă în Paleoliticul superior european, considerând că fiecare comunitate umană dispunea şi de anumite categorii

[14] M. Mussi, Grimaldi (grottes de), în *Dictionnaire de la Préhis*toire, PUF, Paris, 1988 (mai departe se va cita Dictionnaire).
[15] A. Leroi-Gourhan, *Les religions de la Préhistoire*.
[16] M. Otte, *Préhistoire des religions*.

de valori, mituri şi credinţe, creind un echilibru spiritual al întregi societăţi. Am evocat, aşadar, existenţa unor credinţe, a unor practici comportamentale, cu caracter de continuitate, de obligativitate. Aşa cum am precizat[17], în Paleoliticul superior arta are caracter religios, toate creaţiile sale, artistice sau ca obiecte de podoabă, sunt de natură religioasă. Omul îşi asumă responsabilităţi, puteri şi trăsături pe care şi le însuşeşte prin transpunerea propriei fiinţe în existenţa elementului pe care vrea să şi-l subordoneze.

Spre 28.500 ani BP (oscilaţia climatică Maisières), întreaga Europă cunoaşte schimbări majore de mediu, care vor antrena modificări în toate celelalte domenii ale vieţii. Marele Interpleniglaciar, cu oscilaţiile sale climatice, impune schimbări de comportament uman şi de reacţii imediate pentru adaptarea la noile medii geo-bio-climaterice.

Gravettianul este cultura arheologică cu cea mai largă răspândire spaţială şi temporară, supravieţuind în unele zone europene până în Tardiglaciar. Originile Gravettianului pot fi căutate în trei direcţii (zone geografice şi tehnologii litice): 1, în Castelperronianul Europei occidentale sau în Szeletianul Europei centrale; 2, în evoluţia locală a Aurignacianului din Europa septentrională ca urmare a „defecţiunii" climatice de după oscilaţia Maisières; 3, în evoluţia locală a industriilor mai vechi, cu retuşe abrupte, din Europa de est (grupul staţiunilor de pe Don).

Gravettianul se caracterizează prin inovaţii importante, impuse de schimbările climatice repetate, care au obligat grupele umane să caute şi să găsească modalităţi de supravieţuire. Armele şi uneltele sunt mai lejere, mai uşor adaptabile. Construcţiile de locuinţe par să devină o ocupaţie specializată, având în vedere, printre altele, că la construcţia unei cabane, la Predmosti, s-au folosit oase (carcase) de la 1.000 de mamuţi, iar la Dolni Vestonice, de la peste 100 de mamuţi.

Morminte gravettiene au fost descoperite în grotele italiene (Paglicci, Arene Candide, Grimaldi), în Moravia (Predmosti, Dolni Vestonice, Brno), dar şi în alte ţări[18].

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

Un comportament simbolistic complex este dovada creaţiei operelor de artă, cu elemente de spiritualitate individuală şi/sau colectivă. Statuetele feminine pot reprezenta un ideal estetic feminin, ridicarea femeii la nivelul de divinitate[20], dar şi ideea fecundităţii, a perpetuării speciei[21]. Descoperirea sanctuarelor de la Laussel, Dolni Vestonice, din multe peşteri situate în Franţa, Italia, Spania, presupune existenţa sacrului colectiv. În aceeaşi manieră, credem că prezenţa unei statuete feminine, în picioare, acoperită cu un omoplat de mamut, groapa rituală fiind apoi umplută cu pământ amestecat cu ocru, peste care s-au pus trei blocuri de cărbune (Kostienki I, niv. 1), ori a unui mormânt de femeie, cu scheletul în poziţie chircită, acoperit cu doi omoplaţi de mamut (unul fiind decorat cu incizii), cu craniul deformat patologic, dar şi a altor schelete cu deformări patologice, care s-au bucurat de înmormântări deosebite, sugerează atenţia deosebită, tot ca element de sacru colectiv. De asemenea, apreciem că, prin arta monumentală, care capătă amploare, s-a trecut de la divinizarea *personală, individuală,* la cea *colectivă,* ca un element important al organizării sociale, cu componente religioase. Multiplicarea imaginilor sexuale feminine, este în legătură cu *sacralitatea naşterii,* după cum redarea cuplului sau a dublării divinităţii feminine, pe o placă de calcar, la Laussel, poate reprezenta un element esenţial al *sacralităţii procreaţiei,* realizarea mediocră a scenei fiind determinată tocmai de *necunoscutul divin* al naşterii.

---

[17] V. Chirica, *Arheologia Cuaternarului*, în A. Saraiman, V. Chirica (coord.), *Cuaternarul pe teritoriul României*, Ed. Helios, Iaşi, 1999.

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

[19] H. Delporte, (éd.) *La Dame de Brassempouy. Actes du Coll. de Bruxelles* (1994), ERAUL, 74, Liège,1995.

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

[21] J. K. Kozlowski, *L'Art de la Préhistoire en Europe orientale*, CNRS, Paris, 1992.

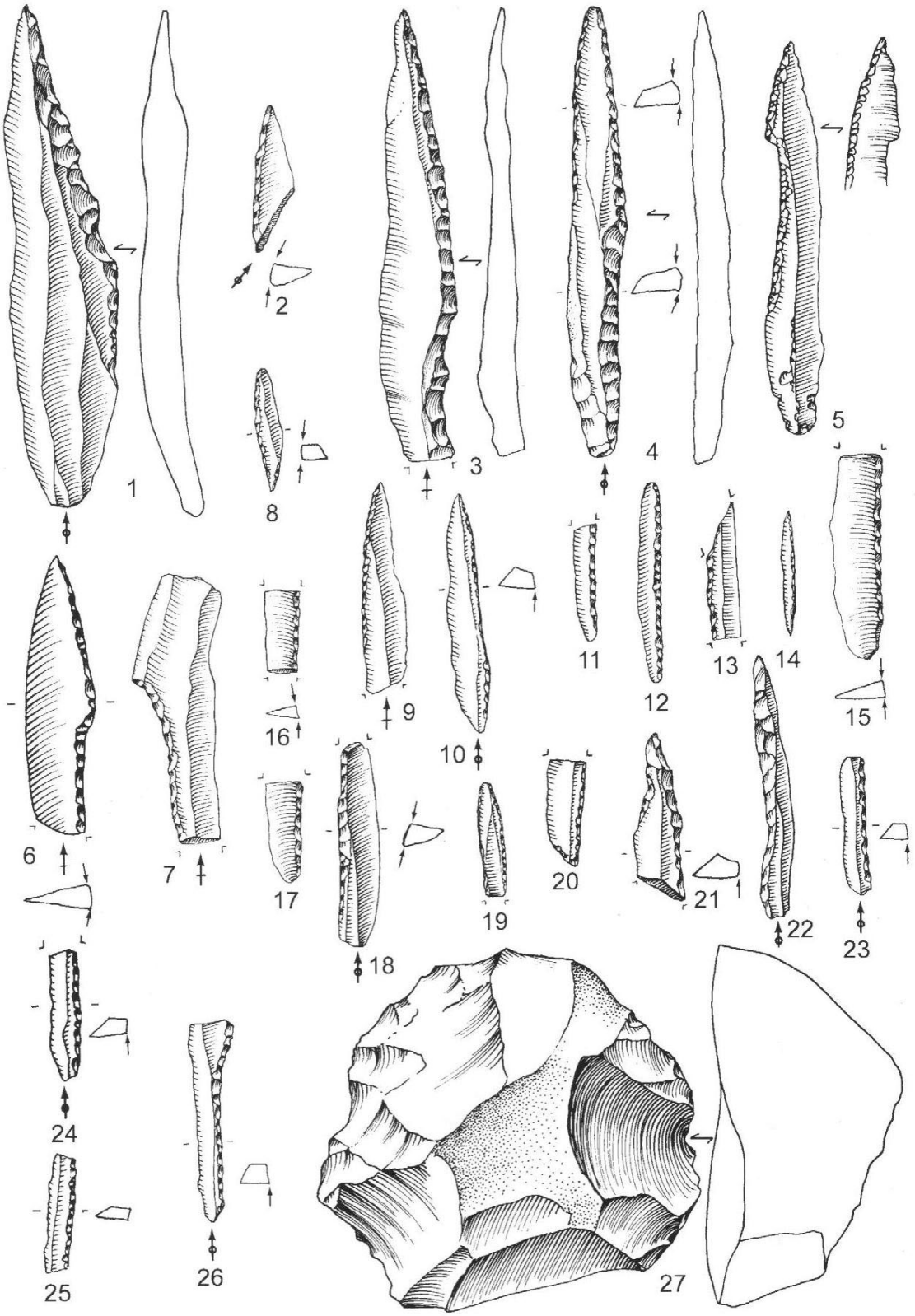


Fig. 5. Piese gravettiene de la Mitoc – Malu Galben.

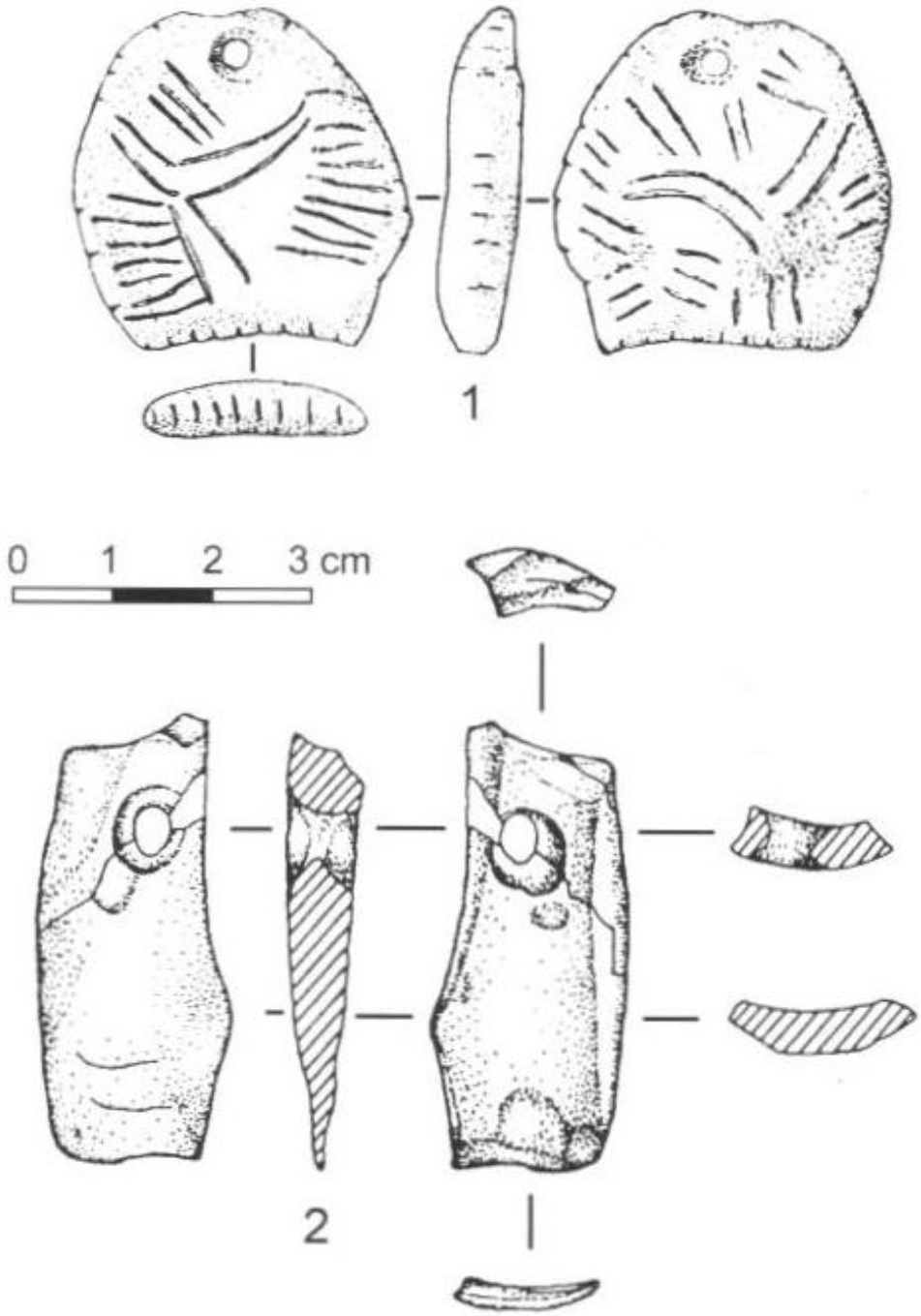


Fig. 6. Piese de artă gravettiană, de la Mitoc – Malu Galben.

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

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

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

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

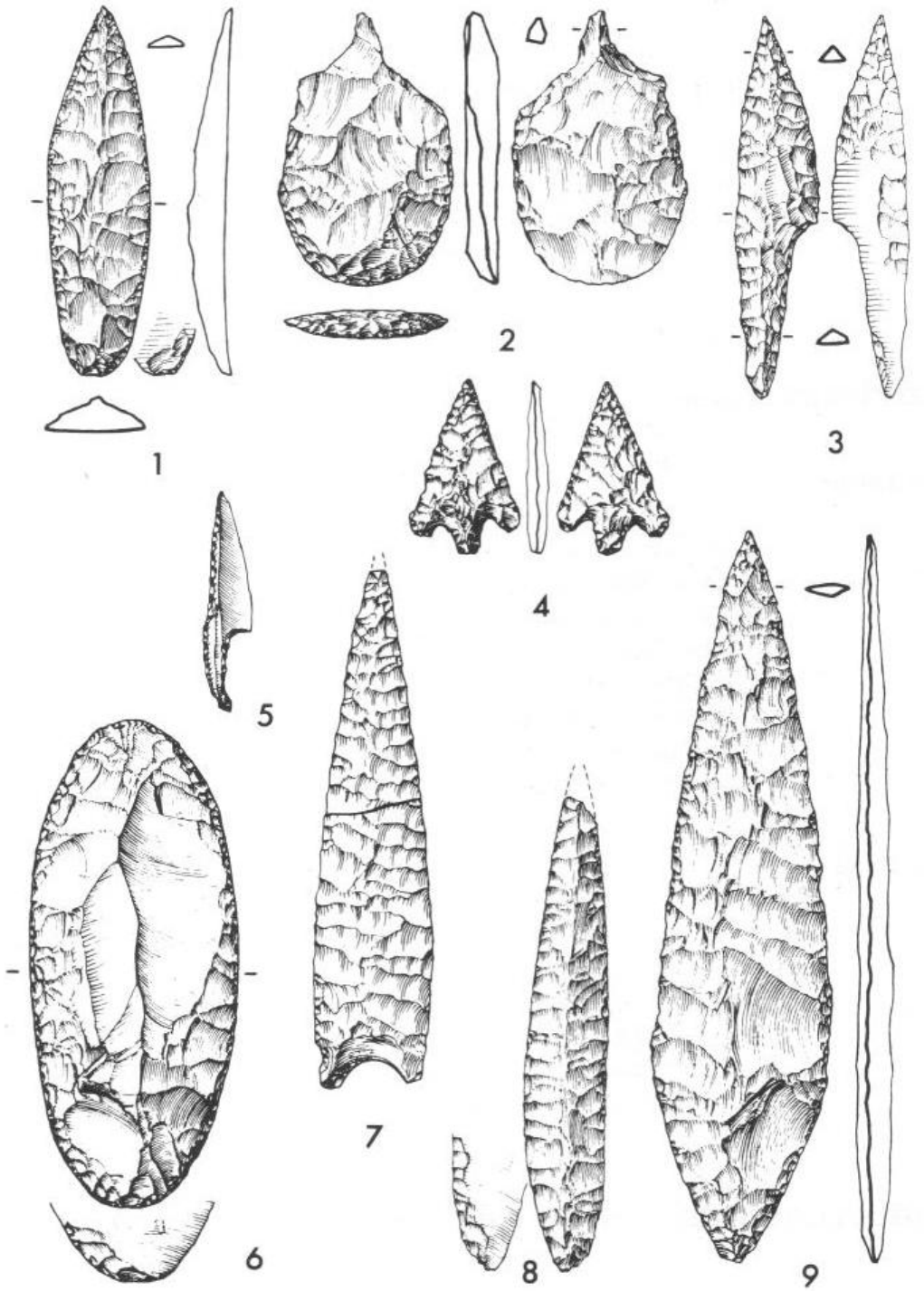


Fig. 7. Utilaj litic solutrean (după F. Bordes, 1968).

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

bloc sculptat, cu reprezentări de bovidee în profil) demonstrează un înalt nivel de reprezentare mentală, individuală şi colectivă. În grota Capul Leului (Ardèche) a fost descoperit un bovideu pictat cu roşu, asociat cu pete de culoare şi semne punctiforme, în grota Cosquer, picturi reprezentând feline, cai, bizoni, iar în grota Chabot, o friză lungă de 3 m, cu mamuţi gravaţi.

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

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

A devenit celebră staţiunea de la Pincevent, unde s-au evidenţiat mai multe structuri de locuire semi-adâncite, cu vetre centrale, în jurul cărora erau amenajate spaţiile pentru activităţile cotidiene: cioplirea uneltelor, prelucrarea osului, pregătirea hranei, inclusiv locul unde se mânca, spaţii pentru dormit, chiar spaţii de evacuare a deşeurilor, ceea ce poate demonstra existenţa unor complexe relaţii sociale[22]. Resturi de locuinţe, cu pavaje de diferite forme şi dimensiuni, sau cu alte elemente certe de construcţie şi amenajare, cu vetre, uneori şi cu ateliere de cioplire, au fost descoperite şi în staţiunile magdaleniene din Germania (Gönnersdorf, Petersfels, Kniegrotte), Moravia (Pekarna, Kulna), Boemia (Hostim)[23]. Descoperiri de morminte magdaleniene au fost făcute în mai toate marile staţiuni magdaleniene. De cele mai multe ori, mortul era depus pe o parte, în poziţie chircită, foarte rar, pe spate. Numeroase podoabe îl înconjurau: brăţări din cochilii, dinţi perforaţi; ocrul roşu era presărat peste tot mormântul, protejat cu ringuri de piatră.

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

Viaţa spirituală este extraordinar de bine documentată prin cele peste 150 de grote-sanctuar, ca şi prin alte creaţii de artă, cu elemente de sacralitate individuală şi colectivă. Arta magdaleniană poate fi considerată ca element de mentalitate religioasă. Începând cu Magdalenianul, arta şi religia au o vocaţie publică, aparţinând întregii comunităţi, o legătură importantă între grupuri şi între membrii grupului. Căutarea unor *anumite* zone ale peşterii pentru redarea *anumitor* scene pictate, asocierea omului cu animalele în cadrul unor scene comune, asocierea om-animal, în care omul îmbracă trăsăturile esenţiale ale animalului (în mod evident, agilitate şi forţă), figuraţia schematizată feminină, ori redarea numai a sexualităţii feminine, apariţia, pentru prima dată, a superiorităţii umane prin redarea animalului rănit (şi nu orice animal, ci numai cele mai puternice – cai, bizoni, urşi), toate acestea şi încă multe altele vădesc nivelul extraordinar al culturii religioase la care au ajuns vânătorii magdalenieni. Credem că în marile sanctuare pictate, nimic nu era lăsat la întâmplare, totul trebuia să servească mentalului religios colectiv, în care omul îşi are rolul său, chiar dacă este încă slab definit ca reprezentare, accentul evident fiind pus pe redarea marilor ierbivore într-o mişcare vie şi la dimensiuni naturale. Altamira, *Capela sixtină a antichităţii,* sau Lascaux, Niaux, Pech-Merle, Cougnac, constituie apogeul picturii naturaliste din toate timpurile[24].

---

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

[23] R. Desbrosse, J. Kozlowski, *Les habitats préhistoriques. Des Australopithèques aux premiers agriculteurs*, Cracovia-Paris, 1994.

[24] A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'Art occidental*.

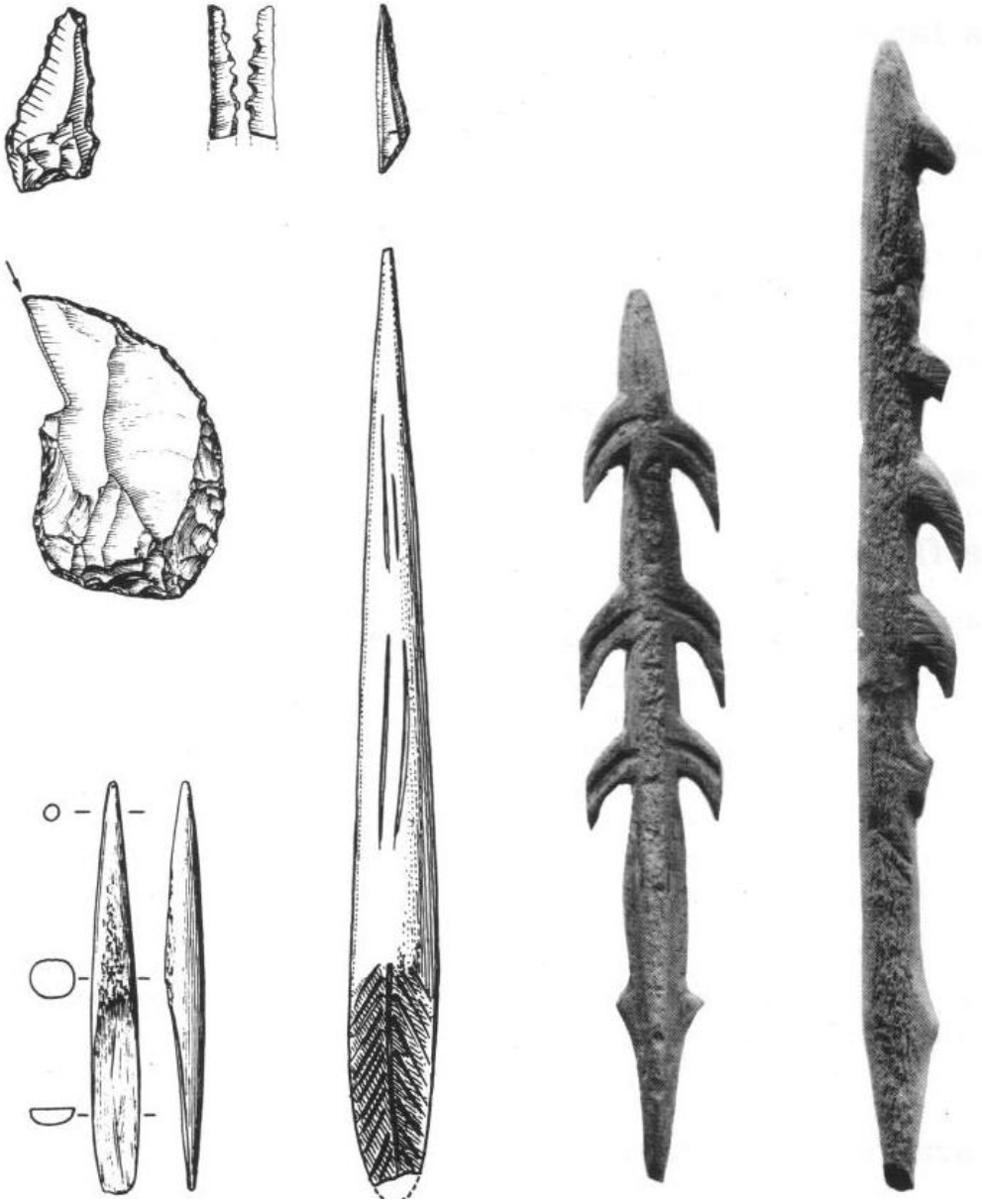


Fig. 8. Utilaj litic şi osos, specific Magdalenianului (după F. Bordes 1968).

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

[25] M. Cârciumaru, M. Mărgărit, *Arta mobiliară şi parietală paleolitică*, Târgovişte, 2002, pl. IV.

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

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

Din punct de vedere geocronologic, Paleoliticul superior îşi încheie evoluția odată cu finalul timpurilor glaciare[27] şi trecerea la Holocen, deci pe la 10.000 ani BP.

*

Aproximativ 200 de stațiuni, locuiri în grote şi pe terasele unor râuri sau pe marile platouri (din imensa Câmpie loessică a Europei estice şi central-nordice) au fost descoperite şi caracterizate ca dovezi concludente ale existenței sacrului individual şi colectiv la comunitățile umane din Paleoliticul superior. În cele ce urmează vom încerca o prezentare sumară a celor mai importante descoperiri, pe criterii cronologice, culturale şi cultuale.

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

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

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

[26] M. Otte, *op. cit*.

[27] V. Coll. Int. *La fin des temps glaciaires en Europe,* Bordeaux, 1977.

[28] A. Guadelli & J.-L. Guadelli, *Une expression <symbolique> sur os dans le Paléolithique inférieur. Etude préliminaire de l'os incisé de la grotte Kozarnika, Bulgarie du Nord-Ouest*, în M. Otte (éd.), *La Spiritualité,* 2004, p. 87–96.

[29] M. Cârciumaru, V. Chirica, *Découverts d'art paléolithique sur le territoire de la Roumanie*, în *La genèse et l'évolution des cultures paléolithiques sur le territoire de la Roumanie*, BAI, II, éd. V. Chirica, Iaşi, 1987, p. 89–93.

[30] A. Broglio, G. Dalmeri (red.), *Pitture paleolitiche nelle Prealpi venete. Grota di Fumane i Riparo Dalmeri*, *Preistoria Alpina*, nr. speciale**,** Verona, 2005.

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

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

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

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

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

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

O primă caracteristică apropie ansamblul animalelor pictate de religia comunităţilor aurignaciene de la Chauvet: redarea animalelor periculoase: mamuţi (50 %), urşi, rinoceri, feline, dar numai doi cai şi un bizon acefal; au mai fost pictate: o pasăre rapace în zbor, patru peşti, un muflon şi un cervideu, la acestea, preponderentă fiind pictura în roşu. De altfel, înaintea descoperirii grotei Chauvet, *Marea Grotă* de la Arcy-sur-Cure era socotită primul sanctuar cu reprezentarea animalelor periculoase. Alte numeroase semne, unele neidentificate, au completat „tabloul" artistic al pictorilor aurignacieni, dar se remarcă elementele antropomorfe: degete grupate, şapte amprente de mâini în negativ, cu degete complete (de adult şi copil), o altă mână cu degetele incomplete, o mână în pozitiv, o reprezentare vulvară şi alte trei elemente antropomorfe, printre care o siluetă feminină, la a cărei realizare s-a folosit relieful calcaros, întărit de ocrul roşu, dându-i formele generoase ale statuetelor de tip *Venus*. Imaginile pictate au dimensiuni ce variază între 20 şi 170 cm.

Prin sondajele arheologice s-au obţinut informaţii privind prezenţa urşilor care veneau la hibernare, oase ale acestora fiind găsite amestecate cu amenajările pentru încălzit şi iluminat: patru vetre de mici dimensiuni şi patru lămpi din fragmente de stalagmite, cu resturi de grăsime. Au mai fost descoperite mănunchiuri de crenguţe, blocuri de colorant (ocru galben), pudră de ocru roşu, concreţiuni de culori, căzute pe sol, un metatarsian şi un fragment de femur de urs, folosite pentru amestecul culorilor, inclusiv patru mici „vase" cu resturi de pictură.

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

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

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

Întrebarea este aceeaşi: avem, la Spy, un adevărat sanctuar, sau numai spaţii sacre, organizate ca atare pentru derularea manifestărilor specifice, cultuale, de către o comunitate umană structurată social şi cu idei religioase, transpuse în operele de artă mobiliară. Indiferent de accepţiunea acordată descoperirilor, constatăm existenţa manifestărilor cultice, chiar dacă nu putem detalia modalităţile de exprimare.

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

La Hohlenstein-Stadel a fost descoperită statueta masculină (reconstituită din peste 200 fragmente), creată dintr-o defensă de mamut. Are trunchiul alungit, picioarele scurte, ca şi braţul stâng (cel drept a fost distrus din vechime). Reprezentarea capului, de tipul felinei sau a ursului, face din această creaţie prima

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

[35] V. Chirica, M.-C. Văleanu, C.-V. Chirica, *Le motif d'orante dans l'Art et les religions paléolithiques*, în *Praehistoria*, 9–10, 2008–2009, Miskolc, 2010, p. 5–31; V. Chirica, *La Grande Déesse...*, p. 187–194.

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

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

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

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

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

[37] G. Rădulescu, *Un secol cu Neagu Djuvara*, Ed. Adevărul, 2010, p. 168–172.

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

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

[40] J. K. Kozlowski, *L'Art de la Préhistoire en Europe orientale*, CNRS, Paris, 1992, p. 45–46.

eventuale ierarhizări sociale, poate chiar a unor diferenţieri de bunuri, de care beneficiau nu numai adulţii, ci şi descendenţii acestora.

Dar la Sungir se mai pun încă numeroase alte probleme, în legătură cu ritualurile de înmormântare. Barbatul este însoţit de cei doi copii, dar aceştia nu au fost depuşi alăturaţi, ci unul la picioarele celuilalt; pentru a reconstitui, în felul acesta, înălţimea bărbatului? Dacă ar fi tineri, am putea spune că este o scenă de acuplare, ca pe placa de calcar de la Laussel sau pe ceramica cucuteniană. Am mai putea lua în consideraţie şi faptul că, potrivit unor tradiţii foarte vechi, în satele noastre, tinerii, dar mai ales tinerele care mor înainte de cununie, sunt îmbrăcate cu rochia albă de mireasă, semn al purităţii, devenite, prin deces, mirese ale Creatorului. Situaţia nu pare a fi identică pentru copiii – băiat şi fetiţă – de la Sungir, dar maniera de înmormântare, ca şi bogatele ofrande depuse indică existenţa unor certe elemente ale sacrului. Aşadar, mormântul triplu de la Sungir a devenit un spaţiu sacru, cu veleităţi de sanctuar.

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

Grota Gargas, Franţa, este celebră îndeosebi prin reprezentarea mâinilor în peste 250 imagini pictate, a celor 143 de gravuri de animale (numai 5 animale pictate), dar şi prin bogatele resturi paleontologice. Frapează prezenţa mâinilor pictate, care nu însoţesc alte figuri pictate; au fost identificate 103 imagini ale mâinii stângi, dintre care 72 negre, 28 roşii, 2 albe, una cu ocru, şi 36 ale mâinii drepte: 13 negre, 23 roşii, inclusiv amprente în argilă; se remarcă, de asemenea, cele 10 mâini întregi, nemutilate, altora lipsindu-le degete sau numai anumite falange; unele mâini, îndeosebi de copii, au fost doar schiţate. Pe baza numeroaselor reprezentări de mâini, au şi fost denumite două *Sanctuare* ale acestora. Dacă aducem discuţia la nivelul actual, când se acceptă că, în atotputernicia Sa, Dumnezeu are nevoie de mâinile şi de glasul preotului care îi oficiază Liturghia, putem aprecia că, dacă nu avem posibilitatea cunoaşterii manifestărilor sacrale *prin voce* (le putem doar imagina prin artefactele paleolitice, producătoare de accente muzicale), importanţa reprezentării mâinii în atât de multe variante şi motive artistice, inclusiv cu deformaţii (poate congenitale sau mutilate în urma unor accidente provocate de vânătoare sau de animalele feroce), constatăm, aşadar, că reprezentarea mâinii avea un rol extrem de important în creaţia artistică sacră. În ceea ce priveşte gravurile animaliere, s-a constatat stăpânirea tehnicilor diverse: trasare cu degetul pe argila încă umedă, gravuri cu linii simple, linii striate, raclaje, reprezentând bovidee, bizoni, cai, cervidee, mamuţi, urşi, feline, chiar păsări[41]. Toţi exegeţii acceptă ideea existenţei unor rituri şi ritualuri magice, religioase, care presupuneau sacrificii cultice, chiar existenţa unor deformaţii patologice, considerate tot elemente cultice, sau ca reprezentând un cod, un „limbaj" mutual, un „joc al degetelor ce asigura exprimarea sau expresia diferitelor teme", după aprecierea lui A. Leroi-Gourhan[42].

Ca şi în grota Chauvet, s-a constatat stăpânirea tehnicii pulverizării culorii lichide, suflate peste mâna pusă pe perete, uneori cu deformaţii intenţionate.

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

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

---

[41] ***, *L'Art des cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*, Paris, 1984, p. 119–121; 514–520.

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

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

Grimaldi, Italia, este o stațiune descoperită în 1883, şi cercetată începând din 1885, îndeosebi pentru statuetele feminine (5 sau 7 au fost descoperite numai în acei ani), unele într-o mică grotă din apropiere (*Grota Prințului*). Cele mai cunoscute sunt statueta cioplită în steatită galbenă, apoi cele numite *Polichinella* (marioneta cu două cocoaşe) şi *Rombica***,** ambele din steatită verde. Se remarcă şi placa pe care a fost reprezentată, ca la Laussel, imaginea procreerii, a acuplării celor două elemente, *ying* şi *yang*. Satuetele au fost realizate conform „canoanelor" religioase sau estetice ale timpului şi comunității umane. Pentru comparație, este util să redăm şi alte celebre *Venus* paleolitice: Lespugne, Brassempouy, Montpazier, Sireuil, Tursac, Mainz-Linsenberg, Mauern, Savignano, Willendorf, Malta, Moravany, Kostienki.

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

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

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

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

[43] A. Palma di Cesnola, *Paglicci. Rignano Garganico*, Foggia, 1988.

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

din ivoriu, au fost realizate toporaşe de cult cu decor geometric, spatule cu visaj uman, plachete cu "urechiuşe" pentru prindere, dar şi statuete zoomorfe, „medalioane" din lut ars, considerate simboluri sexuale feminine.

Este de remarcat faptul că locuinţele de la Kostienki au dimensiuni imense (36 × 18 m), cu instalaţii de încălzit în interior (11 vetre aliniate pe axul lung), cu amenajarea unor adevărate „osuare" aparţinând mamutului, a căror destinaţie a rămas necunoscută, căci defensele delimitau spaţii circulare în interiorul locuinţei. Dar caracterul de sanctuar al staţiunii este dat de cantitatea mare de statuete zoomorfe de mici dimensiuni (2–3 cm), reprezentând mamuţi sau numai capete de animale. Realizările antropomorfe feminine sunt în număr de 6 întregi şi peste 80, fragmentare; 6 erau decapitate în vechime, dar au fost găsite şi peste 20 de capete izolate. Uneori capul avea decor „în benzi" gravate, dar şi alte părţi anatomice erau decorate cu motive diferite, chiar sub forma unui colier, dispus între sâni. Au fost descoperite statuete în poziţie şezândă, unele depuse ritual în gropi mici, săpate în interiorul locuinţei, pe un strat de lut foarte fin, pereţii fiind vopsiţi cu ocru roşu, întregul complex fiind acoperit cu omoplaţi de mamut. Materia primă o constituie fildeşul, calcarul, lutul ars. Realizarea sânilor, ca şi abdomenul proeminent al statuetelor demonstrează că acestea reprezentau divinitatea însărcinată (ilustrată cel mai bine la Kostienki XIII). Imaginile reprezintă, deci, divinitatea feminină, ca element al unei noi ideologii religioase din această parte a Continentului[45], care se află la baza credinţelor neo-eneolitice în domeniu.

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

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

Fourneau du Diable este reprezentată de două locuiri, situate pe terasele inferioară şi superioară ale râului Dronne. Cea de pe terasa superioară este compusă din trei blocuri ornate, toate situate în interiorul grotei, cu reprezentări de bouri. O locuinţă de 12 × 7 m, delimitată de un taluz de 1 m înălţime, bordat cu blocuri de calcar, avea intrarea de 4,20 m şi conţinea unelte din os şi piatră, specifice Solutreanului, obiecte de podoabă (perle din fildeş, dinţi de animale şi cochilii perforate), inclusiv ocru roşu şi galben, dar şi oxid de mangan, răspândit peste tot, la care se adaugă o godetă pentru prepararea culorilor. Interesantă este şi o „structură" amenajată special, cu mici galete lustruite, aranjate în rânduri, pe o suprafaţă de 15 × 8 cm. Arta mobiliară este compusă din 3 pietre mici, ornate cu gravuri animaliere şi cu urme de ocru. În afară de marele bloc sculptat, un altul prezenta mai multe gravuri sau eboşe de animale, pe ambele suprafeţe, unele prezentând ambele tehnici: gravură şi sculptură. Pe baza urmelor de pictură, se consideră că alte blocuri conţineau animale pictate, dar imaginile s-au deteriorat.

Arta religioasă solutreană cunoaşte şi alte manifestări, în Franţa (grota *Capul Leului*, *Chabot*, cu reprezentări animaliere pictate), în Europa Centrală, şi în Spania, unde unele peşteri, printre care se remarcă grota Parpallo, cu cele peste 5857 plachete gravate şi pictate, unele pe ambele suprafeţe, cu motive antropomorfe, zoomorfe, geometrice, care denotă o ideologie religioasă unică în cadrul manifestărilor cultuale ale epocii.

Magdalenianul reprezintă apogeul creaţiei artistice preistorice şi al celor mai impunătoare sanctuare cu rosturi religioase bine determinate.

Altamira, Spania, cunoaşte două mari grupe de ansambluri picturale, unul în centrul sanctuarului, cu boi, bizoni, cai, cervidee, mufloni, uneori semne pătrate, sau şiruri de linii. Domină policromia, unde negrul este dominant. Intrarea în partea îndepărtată a peşterii pare să fie străjuită de un cerb; în zona anterioară a culoarului au fost pictaţi sau gravaţi cai şi bizoni, dar şi cervidee şi mufloni. Apar şi aici semne pătrate, care le însoţesc pe acelea barbelate, folosind asperităţile rocii pentru a le transforma în măşti umane. De la intrarea în grotă şi până în extremitatea sa, peste 60 de grupe de semne negre, puncte şi bastonaşe marchează grupe de figuri şi spaţii intermediare. Acest ansamblu al picturilor în negru oferă un caracter stilistic omogen.

[45] G. Bosinski, *op. cit.,* 1990, p. 123.

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

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

Prin numărul mare de creaţii artistice, cu caracteristici cert religioase (unele au fost vopsite cu ocru roşu), la care se adaugă marele număr de *semne*, definite sau nu, grota Gabillou se remarcă printre marile sanctuare create de *Cro-Magnon*-ul european.

Lascaux, Franţa, reprezintă un celebru sanctuar, cu peste 600 picturi şi 1500 gravuri, toate realizate în timpul ameliorării climatice, numită „Interstadiul Lascaux", datat între 16.000 ± 500 şi 15.500 ± 900 BP[48]. Au fost folosite în mod inteligent detaliile reliefului local: pereţii pentru panourile marilor erbivore, extremităţile laterale, înguste, pentru animalele dăunătoare. În *Fântână* (o cavitate cu adâncimea de 4 m), s-a pictat celebra scenă cu reprezentarea umană, aflată în dificultate vis-à-vis de bizonul care l-a atacat pe vânător.

Au fost descoperite lămpi pentru iluminat, vetre, amprente de paşi de oameni şi de animale, eşafodaje (schele), găuri pentru extracţia argilei şi a ocrului, casete cu diverse obiecte, oase, vase mici şi tuburi pentru păstrarea picturilor etc.

Arta mobiliară este compusă din unelte şi arme, inclusiv non-utilitare, plachete decorate cu gravuri, unele considerate că au fost folosite ca schiţe, modele. Pictura marelui plafon s-a executat folosindu-se, la iluminat, 21 de lămpi, dintre care una, din gresie roşie, era decorată şi depusă ritual în *fântână*. Celelalte erau pregătite din fragmente de gresie, sau calcar, scobite, şi cu un şanţ pentru scurgerea culorii. Licheni şi bucăţi (tije) de ienupăr erau folosite la iluminat. Planşeurile erau dotate cu crengi mari; alături de schelele special amenajate, acestea erau folosite de pictori pentru a se putea urca până la 4 m înălţime. 130 de godete au fost folosite pentru măcinarea culorilor, identificându-se peste 160 de nuanţe coloristice: varietăţi de negru, roşu, galben, alb. Au fost descoperite 105 fragmente de coloranţi pentru negru, din oxizi de mangan, 20 de bulgări de coloranţi galben (ocru, argilă şi oxizi de fier, cu nuanţe de galben pal la maron roşcat), 20 cu nuanţe de roşu (din ocru galben, care merge de la galben-roşcat la brun-roşcat), alb din caolin. Artiştii au ştiut să adauge diverse tipuri de argilă, substanţe vegetale, minerale, pudră de oase, care, în amestec cu apa locală, bogată în calciu, sau cu grăsimi animale, asigurau consistenţă operelor de artă.

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

---

[46] J. Gaussen, *La grotte ornée de Gabillou (près Mussidan, Dordogne),* Delmas, Bordeaux, 1964.
[47] A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, p. 259.
[48] J. Clottes, *op. cit.,* 2003, p. 53.

Concluziile specialiştilor sunt că la Lascaux operele de artă, apogeu al artei preistorice, au fost realizate de un grup nu prea mare, într-o singură secvenţă de locuire, şi reprezintă ideologia religioasă a vremii, destul de mult schimbată faţă de ce s-a realizat în grota Chauvet, cu aproximativ 17 milenii în urmă. Dar aici, ca şi la Altamira, vedem *cerul* – tavanurile celor două peşteri, acoperite cu imaginile animaliere pline de viaţă, în mişcare, nu statice.

Alte numeroase locuiri paleolitice în grote sau în aşezări deschise ar putea fi incluse în categoria sanctuarelor datorită creaţiilor artistice cu rol cultic: alte grote din Franţa, Spania, Italia, sau aşezările deschise, de la Molodova sau Cosăuţi, pe Nistru, poate chiar Mitoc – Malu Galben[49] şi Piatra Neamţ – Poiana Cireşului[50], cu variate obiecte de artă parietală, respectiv mobiliară, îndeosebi pe obiecte non-utilitare, create pentru scopul cultic, religios, specific preocupărilor şi necesităţilor spirituale ale comunităţi umane.

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

*

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

Din punct de vedere cronologic, înmormântările cu caracter cultural, cu ritualuri deja bine stabilite, au reprezentat un pas important în evoluţia mentalului colectiv al comunităţilor umane. Încă la nivelul cronologic al Neandertalienilor constatăm practicile de înmormântare, cu depuneri de ofrande, reprezentând părţi din animalele vânate, ceea ce constituie o primă dovadă a supremaţiei omului asupra naturii ostile. Era necesară separarea destinului omului de al animalelor vânate şi consumate, prin supremaţia primului. Sacralizarea spaţiului gropii mormântului, ca univers al spiritualităţii, trebuia să demonstreze că morţii erau apăraţi prin ritualurile sacre ale înhumării, căpătând o valoare simbolică, *de trecere*, iar ofrandele aveau rolul de a sublinia importanţa voinţei umane faţă de cei *asemenea lor*. Mai mult încă, la Sungir, la Dolni-Vestonice etc., constatăm o valorizare extraordinară a înmormântării ca sacralitate a *trecerii*, ca ierarhizare socială, sau cu încărcătură specifică, evidenţiată prin deformări patologice sau prin oricare altfel de trăsături care îi făceau altfel decât ceilalţi membri ai comunităţii. Depunerea ofrandelor de animale are două valenţe: depunerea rituală a unor părţi din corpul animalului vânat, dar şi *valorizarea* acestora, prin prelucrarea dinţilor, a fildeşului, a coarnelor, depunerea ritualică a acestor ofrande fiind semnul superiorităţii totale a omului faţă de mediul animal şi ambiental.

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

O altă importantă reprezentare antropologică o constituie redarea mâinilor, fiind considerate fie coregrafie religioasă (H. Breuil), limbaj (care încă nu a fost decodificat) sau mesaj (A. Leroi-Gourhan, G. Bosinski). Noi vedem în redarea mâinii şi alte elemente religioase: Mâna care *crează*, atunci când imaginea ei este alăturată tuturor creaţiilor artistice; mâna care *protejează*, atunci când este situată în conexiune cu erbivorele neferoce (Paglicci, Pech-Merle); mâna care poate *stăpâni* animalele dăunătoare (Chauvet, Arcy-sur-Cure); mâna care se *sacrifică*, poate în cursul vânătorii; mâna cu *puteri superioare*, atunci când este redată cu deformaţii patologice, degete mutilate sau lipsă (Arcy, Gargas). Atât de numeroasele reprezentări, la Chauvet (peste 500 de *semne*), Gargas (peste 250, dar numai 10 întregi), ne transmit mesajul religios al acestor

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

[50] M. Cârciumaru, M. Mărgărit, L. Niţă, M. Anghelinu, M. Cosac, O. Cârstina, *Les découvertes d'art mobilier paléolithique de Poiana Cireşului – Piatra Neamţ (Roumanie)*, în M. Otte (éd.), *La Spiritualité,* 2004, p. 123–126.

comunităţi umane. Mâna care crează poate fi reprezentată şi prin aceea că în mai multe grote creaţiile artistice au fost făcute cu mâna (degetul) în argila moale a pereţilor, sau pe locul de călcare, acestea fiind protejate, nedistruse în cadrul ceremoniilor cultice. Ideea mâinii *protectoare* a străbătut mileniile şi, în iconografia creştină, Maica Domnului este uneori redată cu a treia mână, cea care protejează întregul univers creat, dar mai ales îi protejează pe credincioşi.

În ceea ce priveşte imaginea femeii, observăm mai multe tipuri de reprezentări, fiecare cu un *mesaj* propriu. În ordine cronologică, am putea constata mai întâi reprezentarea ei sub forma statuetelor, ce datează din Gravettian. Nu considerăm că acestea redau întotdeauna *ideea* fertilităţii şi fecundităţii, cum s-a generalizat de către arheologi, apreciind că această supraponderalitate a depins de anumite idealuri de frumuseţe ale creatorilor, ca exponenţi ai unor idei cultice: statuetele de la Willendorf, Lespugne, Gagarino etc., sau de la Moravany, Dolni-Vestonice, Kostienki etc., în totală opoziţie cu acelea de la Gönnersdorf, Germania, sau Roche Lalinde, Franţa, gravate, cu trăsături foarte zvelte. Nu trebuie făcută confuzie între starea de obezitate şi cea de graviditate, iar specialişti obstetricieni-ginecologi au operat deja astfel de detalieri[51], deşi sunt şi statuete unde starea de graviditate este bine exprimată (Kostienki XIII).

În ceea ce priveşte gravura şi pictura paleolitică, putem constata chiar o anumită *evoluţie* a reprezentărilor, cu unele identităţi şi în arta eneolitică. Mai întâi, constatăm redarea divinităţii în poziţie sexuală, singură (Gabillou) sau în asociere cu bizonul (La Magdelaine des Albis), numai cu cornul de bizon (Venus cu cornul, de la Laussel), sau cu capul de bizon pictat deasupra (Chauvet), dar şi ca protectoare, în asociere cu alte animale (La Magdelaine des Albis, Anglis-sur l'Anglin, Pech Merle, Hochlenstein Stadel). Divinitatea poate fi considerată şi protectoare a întregii vieţi, circumstanţă în care putem aprecia că atât coarnele bourului, ale bizonului[52], cât şi ale berbecului reprezintă un univers închis, în centrul căruia stă Marea Divinitate protectoare.

A doua suită de reprezentări ale *Divinităţii Universale* o descoperim pe placa de la Laussel şi pe cea de la Grimaldi, în ceea ce s-a numit „coincidenţa contrariilor"[53]. În aceste creaţii artistice noi vedem *sacralitatea procreaţiei*, necunoscutul divin al acestui act, şi tocmai pentru aceasta s-a folosit, la Laussel, o placă de calcar cu impurităţi; nu realizarea este mediocră, ci s-a dorit o scenă neclară, pentru a marca sacralitatea faptului încă necunoscut de către comunitatea religioasă a timpului.

O altă interpretare a realizărilor artistice paleolitice o poate constitui *imaginea interzisă*, deoarece faţa, visajul divinităţii feminine este fie neredat (femeia acefală, la Gabillou, statuetele fără cap, de la Kostienki I), fie foarte slab şi neclar redat, astfel că stabilirea caracterului antropomorf feminin este datorată conturului trupului acesteia. Ca interpretare, în Vechiul Testament se spune că a-L vedea pe Dumnezeu este mortal pentru oameni[54].

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

Nu putem omite *semnele* care aveau rolul de a marca, prin triunghi şi romb, imaginea stilizată a divinităţii feminine, care naşte şi hrăneşte. În acest sens, credem că pe pandantivele ce formau colierul de la Dolni Vestonice nu erau reprezentaţi sânii femeii, ci mai degrabă triunghiul genital, prin care dă naştere vieţii.

Bărbatul este redat, de asemenea, în mai multe ipostaze. Mai întâi, a fost creat *semnul* virilităţii, *phalus*-ul, în decorul gravat. Cel mai adesea este reprezentat *Marele Vrăjitor*, în mai multe modele de realizare. Chiar prima şi cea mai veche operă de artă mobiliară, *Omul cu cap de felină*, de la Hohlenstein-Stadel, redă ideea *substituirii*, de fapt, a însuşirii caracteristicilor animalelor feroce. *Substituirea* o vedem în două direcţii: înlocuirea omului prin animalul de sacrificiu sau prin depunerea rituală a ofrandelor de animale vânate în morminte, dar şi încercarea de substituire cultică a animalului puternic, feroce (leu, bizon, cerb) de către vânătorul paleolitic. Artiştii au redat mai multe scene ale acestor substituiri, detaliile fiind mai puţin importante: picioare şi sex uman, cu corp şi coarne de animal, trup uman şi cap de animal, de cele mai multe ori în mişcare accentuată, poate dans cultic. Nu omitem nici reprezentarea de la Fumane, unde personajul poate ţine în mână (dar picioarele pot fi în scenă de dans) un animal capturat. Sunt creaţii artistice unde bărbatul-vânător este prezent prin săgeţile trase din arc sau prin suliţele aruncate asupra vânatului. Reţinem şi

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

[52] G. Bodi, *Hoiseşti – La Pod. O aşezare cucuteniană pe Valea Bahluiului*, *BAM XIII*, Ed. PIM, Iaşi, 2010, p. 201–214.

[53] M. Eliade, *Sacrul şi profanul*, Bucureşti, 1992.

[54] A. Besançon, *Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandiski*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1996.

faptul că numai în două reprezentări, de aceeaşi epocă (Gabillou şi Lascaux) bărbatul se află în dificultate, în faţa animalului, vânat sau în atac, cu precizarea suplimentară că în *Fântâna* (Puits) de la Lascaux, poate loc-sanctuar special, bizonul este rănit şi îşi pierde viscerele.

În ceea ce priveşte asocierea scenelor cultice cu muzica, se ştie că vorbirea articulată a precedat manifestările sonore de bucurie sau de tristeţe. Se deduce faptul că cele dintâi forme acustice s-au produs prin instrumente de suflat, de tipul falangelor de ren, perforate, descoperite în grota Aurignac, dar experienţele în domeniu s-au făcut abia în secolul următor descoperirii, atunci când astfel de obiecte s-au multiplicat în spaţiile nivelelor de locuire, îndeosebi în asociere cu elemente de artă. S-a demonstrat că şi cochiliile perforate intenţionat pot produce sunete, dar putem aprecia că toate acestea erau depuse în morminte ca obiecte de podoabă, dar şi cu rolul de „instrumente muzicale". În categoria instrumentelor de suflat, pentru a produce sunete, se includ tuburile din os, cu una sau două găuri, dar la Isturitz (Franţa) şi la Geissenklösterle (Germania), în cadrul unor bogate inventare, considerate de importanţă cultuală, s-au identificat tuburi din os cu mai multe perforaţii longitudinale, de tipul fluierelor de astăzi. La Poiana Cireşului – Piatra Neamţ s-au descoperit mai multe falange de ren, perforate, iar la Cosăuţi, pe Nistru, tuburi care ar fi putut avea acelaşi rol, motive pentru care noi am inclus şi aceste două staţiuni printre sanctuarele Paleoliticului superior european.

O altă modalitate de a produce sunete s-a considerat a fi oasele de mamut, pictate cu motive geometrice, îndeosebi acelea dispuse circular în spaţiul unei locuinţe de la Mezin, Ucraina, datată la 15.000 ani BP. Pe baza repetării unor motive picturale, Sergej Bibikov a creat muzica obţinută prin percuţie, pe care noi o considerăm că putea reprezenta o modalitate de exprimare sonoră în cadrul manifestărilor cultice. Se mai consideră[55] că în cadrul ceremoniilor religioase din grotele pictate, sonoritatea se putea obţine şi prin percuţia stalactitelor, ba chiar se induce ideea că motivele picturale ale unor animale, modalităţile de reprezentare (cu capul întors, cu gura deschisă etc.), puteau constitui simboluri ale ritualului religios.

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

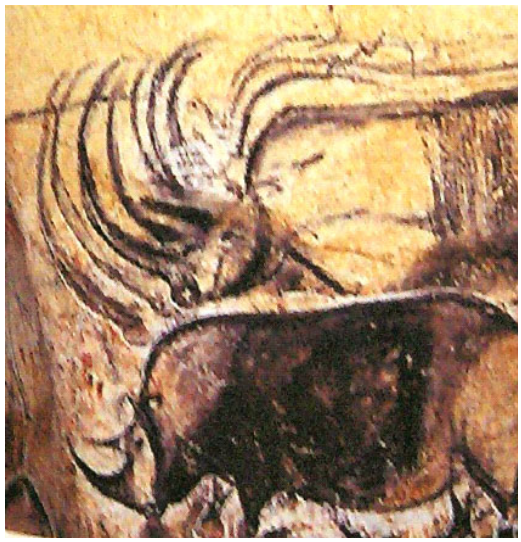
Fig. 9. Grota Fumane: creaţii artistice aurignaciene.

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

Noi credem că omul a evidenţiat caracterul social al existenţei sale cel mai târziu odată cu primele manifestări coerente ale sacrului, prin ritualurile de înmormântare ale semenilor lui, poate şi mai devreme, odată cu conştientizarea producerii şi folosirii focului, devenit cel mai important factor al mediului. Spre sfârşitul Paleoliticului mijlociu dovezile existenţei sacrului, ale spiritualităţii colective se înmulţesc, iar *Homo sapiens* crează şi stabileşte reguli, comportamente, canoane, de cele mai multe ori obligatorii pentru întreaga comunitate. Necesitatea unui *fapt* religios s-a impus, şi noi putem constata cel puţin două etape: **prima**, în care putem vedea o religie consacrată animalelor periculoase omului, la Chauvet şi Arcy-sur-Cure, aparţinând Aurignacianului, şi **a doua**, consacrată marilor erbivore, în Magdalenian, când animalele periculoase sunt pictate în spaţii obscure din interiorul grotei. Între acestea două, statuetele feminine – divinitatea feminină, este încărcată cu multiple roluri cultice. În acest sens, precizăm că am identificat sanctuare care conţin toate cele trei importante elemente specifice: creaţii artistice, vetre (prezenţa focului ca simbol cultic) şi morminte, care reprezintă atenţia acordată celor *trecuţi*, ca factor de continuitate spirituală, de *trecere* şi *transmitere*.

1

2



3

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

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

1 **2** **3**

4 **5** **6**

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

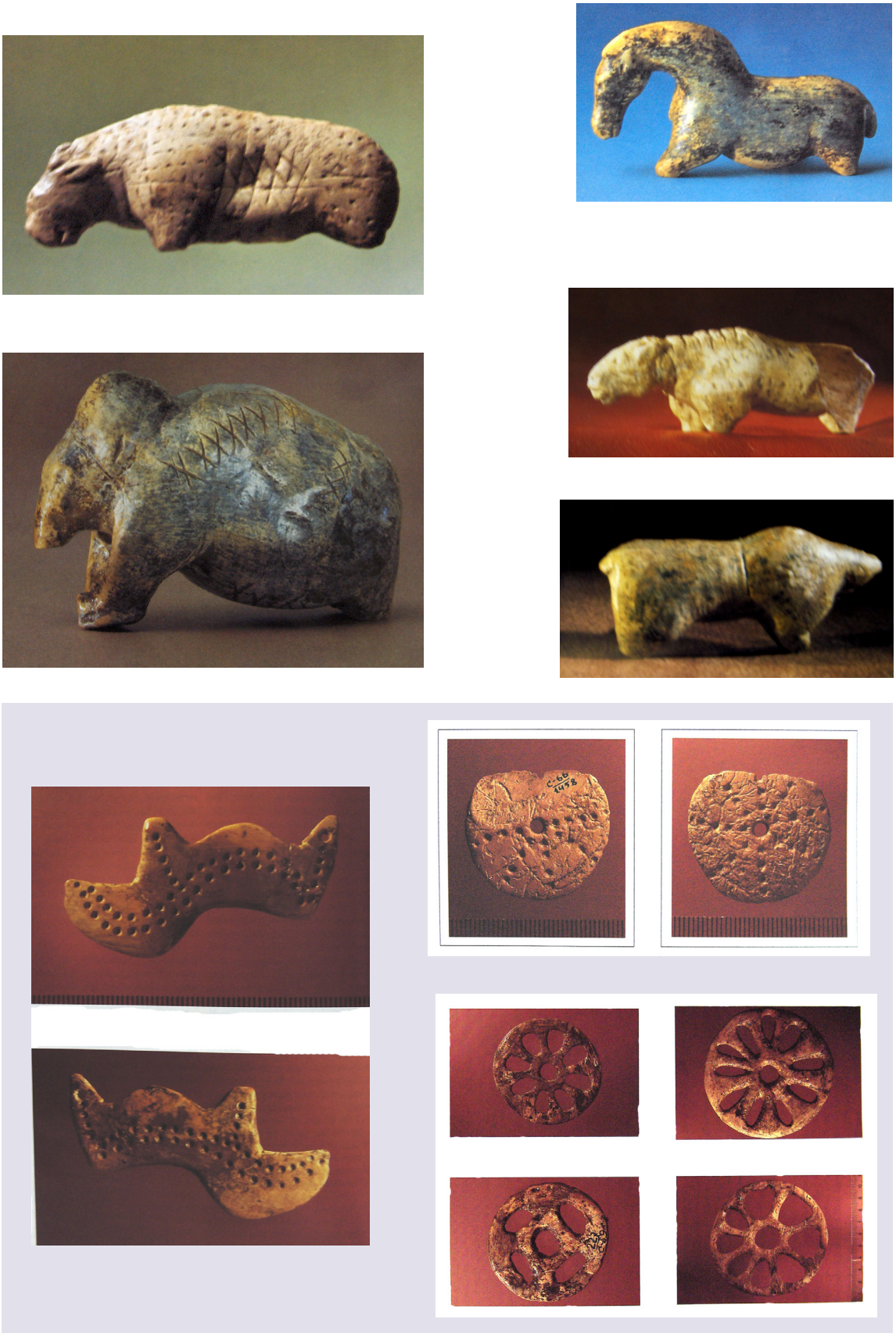


Fig. 13. Artă mobiliară: Vogelherd (sus); Sungir (jos); Aurignacian.

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

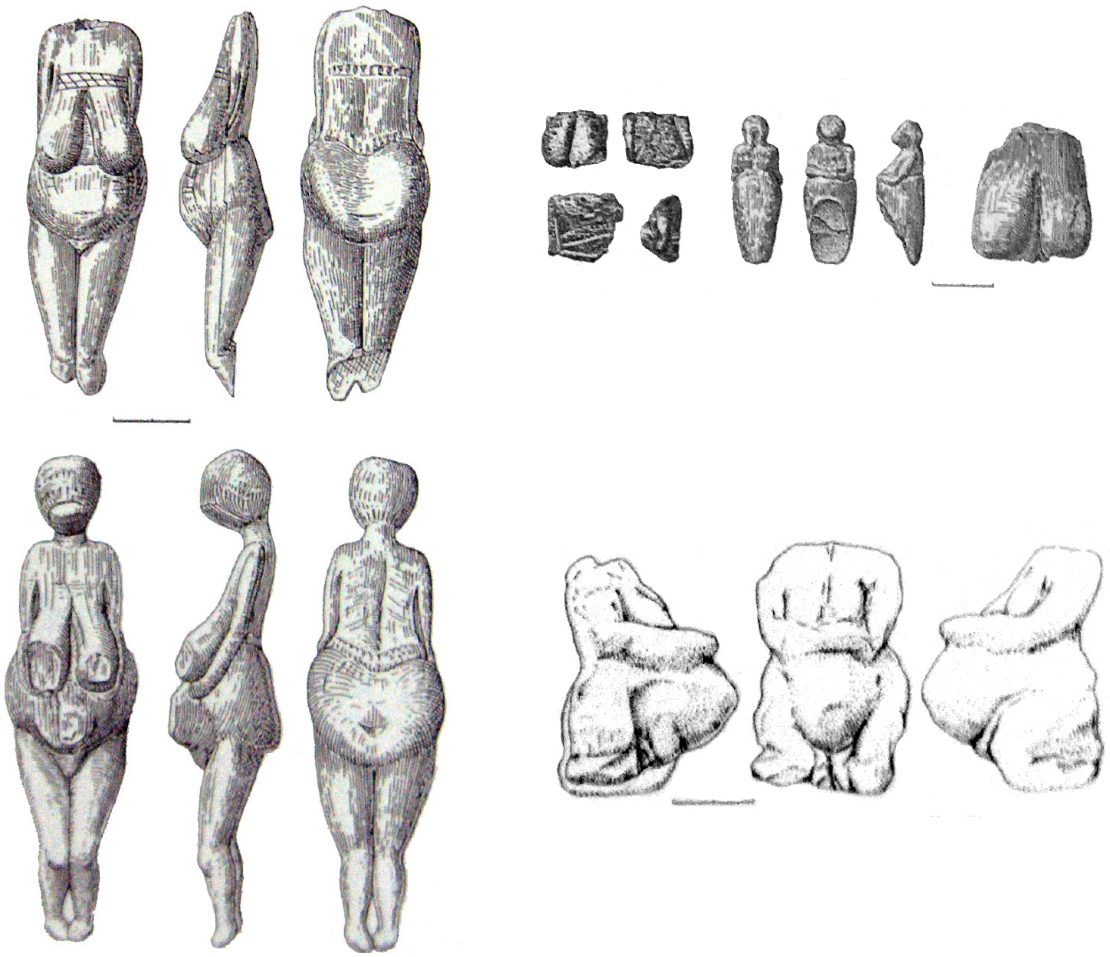


Fig. 15. Statuete feminine de la Kostenki I şi Kostenki XIII, Gravettian.

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

Fig. 17. Compoziție: imaginea sacralizată a femeii şi a taurului celest.
Grota Chauvet; Aurignacian.

ELEMENTS D'ART RELIGIEUX DANS LES SANCTUAIRES DU PALÉOLITHIQUE SUPÉRIEUR

RÉSUMÉ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LÉGENDE DES FIGURES

Fig. 1. Grattoirs carénés, de Mitoc – Malu Galben.
Fig. 2. Grattoirs-burins carénés, de Mitoc – Malu Galben.
Fig. 3. Burins dièdres et carénés, de Mitoc – Malu Galben.
Fig. 4. Burins carénés, de Mitoc – Malu Galben.
Fig. 5. Pièces gravettiennes, de Mitoc – Malu Galben.
Fig. 6. Pièces d'art, de Mitoc – Malu Galben. Gavettien.
Fig. 7. Outillage lithique solutréen (d'après Fr. Bordes, 1968).
Fig. 8. Outillage lithique et osseus magdalénien (d'après Fr. Bordes, 1968).
Fig. 9. La grotte Fumane: créations artistiques. Aurignacien.
Fig. 10. 1, Main négative rouge; 2, panneau des Chevaux; 3, troupeaun des Rhinocéros. Grotte Chauvet. Aurignacien.
Fig. 11. Le grand „sorcier" dans les sanctuaires de Gabillou (1), Lourdes (2), Trois Frères (3). Magdalénien (d'après V. Chirica, 2006).
Fig. 12. Art mobilière: 1–2, orante, Geissenklösterle; 2, danseuse, Galgenberg; 3, „homme-lion", Hohlenstadel. Aurignacien.
Fig. 13. Art mobilière: Vogelherd et Sungir. Aurignacien.
Fig. 14. Venus à la corne, Carte à jouer, Laussel; sépulture triple, statuette féminine, visage humain et „bâton à seins", Dolni Vestonice. Gravettien.
Fig. 15. Statuettes féminines de Kostenki I et Kostenki XIII. Gravettien.
Fig. 16. Scène de Puits, Lascaux, Magdalénien.
Fig. 17. Composition: l'image sacralisé de la femme et du taureau céleste, Grotte Chauvet. Aurignacien.