

Daniel HAIUDUC
(Universitatea de Vest din Timișoara)

Arta paleocreștină: continuitate și abstractizare

Abstract: (Paleochristian Art: Continuity and Abstractization) Having its roots in the catacombs of Rome, Early Christian art configured itself, like other faiths of its time, by using the forms, styles and motifs of Roman art. Being subject to persecutions, it had a clandestine and ambiguous character, using an imaginary common to pagan culture, but with particular meanings, on which it built, in time, a specific iconography. After 313 C.E., the transformation of Christianity in state religion, which brought with it the need for decoration of generous spaces for worship, raised acutely the problem of image in religion. While there was a consensus from the beginning on banning statues, paintings aroused much controversy, the attitude towards them alternating between hostility towards any religious representation and acceptance as a useful way to remind the believers about the teachings received, keeping alive the memory of the sacred scenes. In its first period, Christian painting continued to use specific narratives of Roman art, but then gradually evolved towards simplified, abstract, forms of representation, discarding everything that could detract from the sanctity of its subjects. Studying this transition, which combined the functionality of Roman art with the evolved forms of Greek painting, remains essential for understanding Christian art of the Middle Ages, an impressive achievement in which primitivism and sophistication merged into a mysterious reflection of the supernatural world.

Keywords: Early Christian art, iconography, functional, roman art, Christianity

Rezumat: Avându-și începuturile în catacombele Romei, arta paleocreștină s-a configurat, similar altor credințe ale timpului, prin preluarea formelor, stilului și motivelor artei romane. Din cauza persecuției la care a fost supusă, ea a avut un caracter clandestin și ambiguu, folosind un imaginar comun culturii păgâne, dar cu înțelesuri particulare, pe baza cărora și-a alcătuit, în timp, o iconografie specifică. După anul 313 e.n., transformarea creștinismului în religie de stat, care a adus cu sine necesitatea decorării unor spații de cult generoase, a ridicat cu acuitate problema rostului imaginii în religie. Dacă a existat de la început un consens în privința interzicerii statuilor, pictura a stârnit numeroase controverse, atitudinea față de ea alternând între ostilitatea față de orice reprezentare religioasă și acceptarea ca modalitate utilă de a aminti credincioșilor învățăturile primite, păstrând vii în memorie scenele sacre. Într-o primă perioadă, pictura creștină a continuat să utilizeze modalități de narațiune specifice artei romane, pentru a evolua apoi treptat către forme de reprezentare simplificate, abstracte, renunțând la tot ceea ce putea distra atenția de la caracterul sacru al subiectelor sale. Studiarea acestui proces de tranziție, care a combinat caracterul funcțional al artei romane cu formele evoluat ale picturii grecești, rămâne esențială pentru înțelegerea artei creștine a Evului Mediu, o realizare impresionantă în care primitivismul și rafinamentul se îmbină într-o reflectare misterioasă a lumii supranaturale.

Cuvinte cheie: Arta paleocreștină, iconografie, funcțional, arta romană, creștinism

Studiul artei unei civilizații este una din soluțiile posibile de apropiere de structurile esențiale ale imaginarului acesteia. Când însă domeniul vizat este cel al artei romane, ne găsim dintr-odată pe un teren nesigur, presărat cu capcanele unor interpretări științifice extreme care n-au încetat să persiste de-a lungul timpului, scuzate în parte de faptul că nici un curent al gândirii contemporane n-a reușit să

construiescă istoriei artei antice un fundament metodologic suficient de sigur (Gramatopol 2011, 10). De aici și tendința studiilor cu privire la imaginarul lumii romane de a se concentra cu precădere asupra creației literare, lucru de înțeles dacă luăm în considerare, pe de o parte, importanța acordată în societatea romană oratoriei, puterii cuvântului, materializată în opere valoroase din punct de vedere literar și istoric, și, pe de altă parte, atitudinea societății romane față de artele plastice, oscilând între disprețul categoric, în numele purității romane sau al filosofiei stoice, și admirația pentru anumite aspecte particulare precum monumentalitatea, dezinvoltura formală sau meșteșugul tehnic (Gramatopol 2011, 36).

Totuși o cercetare sistematică a imaginarului nu-și poate permite să excludă din aria sa de cuprindere artele vizuale, iar în acest sens studiul de față își propune să schițeze o abordare alternativă a problematicii imaginarului roman prin prisma analizei, în cheie fenomenologică, a unor aspecte importante ale tranziției de la arta romană către arta creștină, aspecte care pot să arunce o lumină nouă asupra evoluției imaginarului roman către un imaginar de esență creștină. Vorbim așadar de arta paleocreștină, o artă legată indisolubil de răspândirea creștinismului și de disputele teologice care i-au marcat ascensiunea către statutul de religie acceptată și apoi dominantă în imperiul roman pe parcursul primelor secole ale mileniului I.

Două sunt formulele cele mai des utilizate pentru a descrie arta paleocreștină: simbolismul și continuitatea. Numeroasele picturi descoperite pe pereții primelor necropole creștine - catacombele romane - demonstrează o evidentă asemănare cu picturile pompeiene atât în privința procedeele de inspirație elenistică folosite, cât și a tematicii abordate, fapt ce susține teza continuității între arta romană târzie și arta paleocreștină (Jensen 2000, 17). Putem însă extinde această caracteristică și asupra *rolului* artei în cadrul comunității? Artă romană era o artă eclectică, care a început prin a vorbi într-o limbă de împrumut, preluând forme și conținut din cultura greacă, pentru a-și dezvolta apoi o identitate proprie, sprijinită pe invenții tehnice, monumentalitate, perfecțiunea execuției, dar mai ales pe capacitatea de a integra multiplele sale aspecte în ansambluri funcționale, unitare din punct de vedere al spiritului creator. Ea era în mare măsură subordonată propagandei oficiale, însă această subordonare ne apare în primul rând ca o expresie a necesității ordonării spațiului și mesajului public prin adoptarea unui limbaj vizual general care să favorizeze diseminarea mesajelor cu scop politic sau religios concret (Haiduc 2016, 73). Este arta paleocreștină o artă la fel de funcțională? Cu siguranță nu. Ea simte nevoia unei coerențe a mesajului vizual, însă acest lucru este realizat, cel puțin la început, doar prin convenție, prin intermediul semnelor, a unor figurări cu semnificație indirectă, deoarece îi lipsește canonul, dar și încrederea în capacitatea proprie de a reprezenta ideile creștine esențiale, în special relația omului cu Dumnezeu.

Atunci când se vorbește despre o perioadă „simbolistă” inițială, corolară procesului de răspândire clandestină a religiei creștine, ea nu trebuie înțeleasă ca transformare bruscă a modalităților de expresie artistică existente până atunci, ci mai

curând ca rezultat al amplelor dezbateri doctrinare ulterioare care au încercat să stabilească dacă primele comunități creștine au cultivat în mod deliberat latura expresivității figurate a temelor religioase, dincolo de necesitatea obiectivă a elaborării unui cod de simboluri cu valoare criptografică care să mascheze mesajul creștin în timpul persecuțiilor, sau au ajuns să exploreze, în timp, modalități posibile de reprezentare a unei concepții noi asupra divinului, care nu se lăsa modelată în formele artei clasice, prin transferarea treptată a categoriei estetice de frumos de la imagine către mesajul transmis. În primul caz se sugerează o evoluție de forma *simbolism - figurativ - narativ*, în care nevoile de comunicare inițiale se rezumă la redarea esențialului și înțelegerea rapidă, folosind imagini-semn deja existente, apoi se trece la utilizarea unor teme figurative, folosind elemente ale imaginarului public redade în compoziții mai elaborate (unele din ele păstrând un caracter alegoric în scopul abaterii atenției de la semnificația lor reală), pentru a se ajunge mai târziu la o reprezentare complexă și în același timp originală a unor subiecte specifice, preluate din textele sacre, tendință ce prefigurează iconografia creștină bizantină. În al doilea caz se preferă o abordare de forma *imitație - sinteză - stilizare*, prima etapă fiind caracterizată de persistența senzualității clasice în majoritatea picturilor, a doua de încercarea de rezolvare a conflictului dintre spirit și corp, deja manifest în arta romană târzie, prin reprezentarea mai expresivă a figurii umane, preferând schematismul și claritatea în dauna realismului, iar a treia prin cristalizarea unei concepții noi care, în spatele simplității aparente date de stilizarea geometrică și de abstractizare, reușește să exprime într-un mod original triumful spiritului asupra materialității corpului (Lazarev 1980, 85-87).

Dacă ambele abordări au în esență același obiectiv, și anume justificarea parcursului evolutiv al artei paleocreștine către formele artistice rafinate ale culturii bizantine, chestiunea rămâne la a stabili dacă primii creștini au intuit de la început efectul profund pe care moștenirea lui Isus îl va avea asupra civilizației umane și au purces imediat la elaborarea unor modalități de reprezentare a noii realități, revendicând cu îndrăzneală o gamă largă de elemente ale lumii pre-creștine (potrivit concepției că aceasta aparține lui Dumnezeu, iar scopurile sale se pot releva într-o varietate de moduri), sau dacă înțelegerea puterii pe care o avea noua religie asupra oamenilor a venit abia după mai multe generații, iar expresiile sale filosofice și artistice inițiale n-au făcut decât să sintetizeze și, în final, să rezolve un conflict latent în interiorul culturii clasice. Este o problemă la care nu se poate da cu ușurință o soluție, perspectiva teologică creștină favorizând ideea revelației *ab initio* a unui adevăr unic și imuabil în datele sale esențiale, în timp ce perspectiva științifică a istoriei înclină mai degrabă către varianta unor transformări graduale. Vom încerca să transferăm problema în planul imaginarului, întrebându-ne dacă avem de a face cu o confruntare frontală între două imaginarii distincte care ajung să se suprapună și să concureze pentru supremația asupra realului, unul încercând să-i prezerve sensurile, iar celălalt să-l deschidă către noi orizonturi, sau cu o evoluție organică a

imaginarului civilizației greco-romane, care s-ar fi petrecut și în cazul în care creștinismul nu ar fi devenit religie oficială, către un imaginar de factură nouă, în care nu putea fi loc decât pentru un singur zeu.

Cercetările asupra imaginarii converg cu claritate către ideea unui imaginar creștin radical diferit de imaginarii roman, în principal în ce privește componenta sa mitologică, fără a se limita însă la aceasta. Din acest motiv răspunsul la întrebarea de mai sus ar putea fi dat de existența unei dinamici complexe, care pornește de la un proces de evoluție lentă a imaginarii roman, deturnat însă de creștinism către o nouă direcție în momentul în care acesta câștigă bătălia cu celelalte religii monoteiste prezente în societatea romană și devine religie oficială. Indiferent de configurația liniilor sale de forță, un astfel de proces nu poate avea loc decât la nivelul societății în ansamblu și pe perioade multigeneraționale, ceea ce înseamnă că, pentru câteva secole, cele două tipuri de imaginar au trebuit să coexiste în sânul aceleiași culturi romane, desigur în proporții și cu intensități diferite.

În același timp însă, conceptul de imaginar nu permite existența concomitentă a două versiuni ale sale și la nivelul individului. Dacă imaginarii comun poate apărea ca fiind segmentat, această segmentare nu este altceva decât reflexia prezenței unor grupuri sociale cu identități culturale distincte. Omul nu-și schimbă cu ușurință raporturile cu lumea, iar imaginarii individual este, în mod paradoxal, una din cele mai puțin flexibile componente ale personalității tocmai pentru că are capacitatea de a selecta și interpreta elementele realului conform unei scheme interne care, odată constituite, nu mai răspunde întotdeauna exigențelor rațiunii. Din acest motiv, atunci când vorbim, la modul general, despre o tranziție de la un imaginar la altul, ea trebuie văzută nu ca sumă a unor tranziții personale individuale, ci ca un proces de acceptare, de către fiecare generație succesivă, a posibilității unei alte interpretări a lumii, posibilitate concretizată apoi de urmași sub forma unui nou imaginar care nu este altceva decât expresia resincronizării culturii respective cu realitatea.

Desigur, abordarea de mai sus este, într-o anumită măsură schematică, deoarece în practică pot apare factori perturbatori care să accelereze sau, dimpotrivă, să frâneze instalarea unui nou imaginar. În speța de față, faptul că cele două imaginarii se configurează în mare parte în jurul unor forme de credință diferite este de natură să genereze, în mod inevitabil, conflicte la nivelul conștiinței individului. Creștinismul, ca de altfel și majoritatea celorlalte religii mari, nu s-a răspândit atât de repede, la scara istoriei, doar prin expansiunea, pe cale naturală, a comunităților inițiale de credincioși ci, mai ales, prin convertirea, individuală sau în grup, a păgânilor. Însă convertirea nu era neapărat urmarea unei revelații ci, cel mai adesea, rezultatul acceptării unui set nou de valori care răspundeau pozitiv unor deziderate de ordin moral, sau a identificării unei surse de putere alternative care prefigura posibilitatea încheierii unui nou „contract social”, a unui nou *pax deorum*, vizând, de această dată, mai puțin prosperitatea comunității cât condițiile accederii individuale la nemurire. În acest sens, nu se poate înlătura ideea că acceptarea unui imaginar nou

de către unele grupuri sau indivizi ar fi putut fi, cel puțin la început, doar o mimare interesată care să răspundă unor necesități imediate sau de perspectivă: menținerea coeziunii sociale a grupului prin evitarea conflictelor de natură religioasă sau construirea unei platforme contestatatoare care să reflecte, prin opoziția *de facto* între noua religie și religia oficială, opoziția politică față de puterea hegemonică.

Totuși creștinismul și imaginarul său nu ar fi putut triumfa pe astfel de fundamente precare. Dacă vorbim doar de domeniul vizualului, să nu uităm că arta păgână va coexista cu cea creștină pentru o lungă perioadă de timp, readucând permanent în mentalul colectiv un imaginar vechi ale cărui personaje principale, zei sau împărați zeificați deopotrivă, își revendicau prezența în real și dominația asupra acestuia. Creștinismul avea deci nevoie de o imagistică proprie, care să opereze nu doar la nivelul comunității, prin dislocarea treptată a imaginii publice oficial și inserarea elementelor unui nou în speranța că ele vor penetra de la sine în mintea fiecărui membru, ci și direct la nivelul psihologiei individului, sub forma unei extinderi subtile a imaginii personale către zone noi, sub aparența că ele existau deja acolo și trebuiau doar explorate. Cu alte cuvinte, semnele divinității creștine ar fi fost prezente în lume de mult, doar că oamenii nu le putuseră vedea până atunci sau le interpretaseră greșit. Putem astfel înțelege relativa ușurință cu care arta paleocreștină a reușit să-și însușească, prin reinterpretare și resemnificare, unele elemente ale vechiului imaginar. De asemenea, putem rejecta teoria unei gândiri primitive care, asociind primele simboluri creștine unor experiențe religioase ancestrale în interiorul cărora posibilitatea însăși a reprezentării devenea un miracol, favorizează o abordare de factură psihanalitică.

Din perspectiva imaginii, considerarea simbolurilor creștine timpurii ca simple elemente de recunoaștere a prezenței cultului în anumite spații le conferă o relevanță extrem de limitată. Însă interpretarea corectă a anumitor imagini trimite către semnificații mult mai profunde, corespunzătoare unor realități spirituale a căror înțelegere necesită, din partea primilor creștini, un anumit grad de inițiere. În acest sens, Durand identifică un fenomen interesant, și anume tendința artei paleocreștine de a privilegia imaginile care se pretau de la sine dedublării, prin prezența simultană a sensului activ și pasiv al verbului (spre exemplu, spune el, Hristos este în același timp Marele Pescar și peștele), subliniind astfel importanța mecanismelor semantice ca modalități de configurare a imaginii: „Sensul verbului este mai important pentru reprezentare decât faptul că acțiunea este atribuită cutărui sau cutărui subiect. Diferențierea gramaticală a celor două moduri activ și pasiv constituie un fel de integrare gramaticală a denegației: a suporta o acțiune e desigur altceva decât a o realiza, dar într-un sens înseamnă totuși a fi părtaș la ea. Pentru imaginii fascinate de gestul indicat de verb, subiectul și complementul direct își pot schimba locurile între ele” (Durand 1977, 256).

Dintr-o perspectivă similară putem analiza și un alt exemplu, utilizarea imaginii corabiei ca trimitere la simbolul creștin al crucii. În aparență, ea pare o

simplă disimulare a obiectului crucii în forma catargului și a vergii orizontale, însă imaginea de ansamblu propune din nou o dedublare: crucea este obiectul purtat de Isus pe drumul Golgotei, dar în același timp corabia-cruce este și obiect purtător sub forma vehiculului care l-a dus pe Mântuitor peste mare împreună cu apostolii, cu cei care și-au asumat rolul de pescari de oameni. Ceea ce dorim să aducem în discuție aici este faptul, subliniat de altfel și de Durand cu referire la Eliade (Durand 1977, 40-41), că, oricât am încerca să explicăm motivațiile utilizării simbolurilor într-o religie sau alta prin asocierea directă cu obiecte, personaje sau concepte specifice dogmei respective, ele vor înclina permanent către interpretări subiective care, spunem noi, nu reprezintă altceva decât soluții particulare de adaptare a imaginarului personal la normele credinței pe care încearcă să o interiorizeze. Această adaptare este, de altfel, esențială pentru ca imaginarul respectiv să-și poată realiza una din funcțiile sale principale, aceea de a oferi omului posibilitatea de expresie, adică de explorare a realității prin intermediul unor reprezentări subiective care nu sunt altceva decât rezultatul acomodării anterioare la mediul obiectiv (Durand 1977, 49), înțelegând prin acesta tot ceea ce pare a fi real, tot ceea ce se impune ca real.

Ce se întâmplă însă atunci când individul ia contact cu un imaginar străin, cel creștin, care nu se mulțumește doar să reinterpreteze realul cunoscut, ci forțează o redefinire a însăși fundamentelor sale prin deplasarea centrului spațial al lumii către zona imaterialului și prin reducerea drastică a orizontului temporal (iminența *parusiei*)? Evoluția artei paleocreștine ne poate oferi un indiciu. Conform lui Lazarev „în spațiul tridimensional pătrunde o suprafață abstractă; legăturile reale dintre corpuri și lucruri sunt înlocuite cu raporturi pur simbolice; figurile acorporale se profilează ca niște umbre diafane și ușoare, desprinse de lume și de ceea ce este pământesc. Tot ceea ce este material este înăbușit pentru a se ajunge la maximum de spiritualizare” (Lazarev 1980, 88). Ceea ce ne atrage atenția aici este ideea de abstractizare. Din punct de vedere al istoriei artei creștine, termenul de abstractizare, folosit în sens restrâns cu înțelesul de abstractizare a formei vizuale, ridică anumite probleme de utilizare prin plasarea sa, alături de stilizarea geometrică, când în lista caracteristicilor artei bizantine dobândite odată cu respingerea senzualității clasice, când în setul mijloacelor de expresie artistică ale antichității târzii, asimilate ulterior de creștinism. Însă din punct de vedere al studiilor despre imaginar, conceptul de abstractizare, în sensul de proces al gândirii care sintetizează caracteristici și relații esențiale ale obiectului de studiu, ne poate oferi anumite răspunsuri în sprijinul înțelegerii tranziției de la imaginarul roman la cel creștin.

Într-adevăr, abstractizarea iconografică, geometrizarea figurilor, poate fi interpretată ca o expresie a îndepărtării *intenționate* de expresivitatea figurii umane și de realismul peisajului, intenția având aici un caracter programatic, însemnând deci o anumită cunoaștere a scopului final urmărit. Nu este însă singura motivație posibilă. Geometrismul abstract al unei reprezentări vizuale poate fi și expresia unei nevoi interioare de liniște, de simplificare a unui univers personal mult prea aglomerat,

confiscat aproape integral de vastul imaginar public roman dominat de construcții monumentale (arhitectonice și mitologice) și extins din punct de vedere spațial la dimensiunile întregii lumi cunoscute. În acest sens, abstractizarea ne apare ca o modalitate de exercitare a celeilalte funcții a imaginarii, aceea de a-i permite omului să se închidă în sine, să trăiască în vis și reverie, să se detașeze de realitate (Zlate 2006, 492).

Dar gândirea abstractă nu constă doar în selecție, simplificare, esențializare, ci și în creație. Conform lui Althusser, abstractizarea nu înseamnă separarea unei părți aparținând concretului. Abstractia, ca rezultat al operației de abstractizare, adaugă de fapt ceva concretului și anume generalitatea unei relații. Această relație „domină concretul fără să o știe, ea constituie concretul în calitate de concret” (Althusser 2016, 81). Intuim aici o posibilă soluție la problema tranziției, la nivel personal, de la un imaginar la altul. În locul unei resemnificări directe, convenționale, dictate din afară și deci, într-o anumită măsură false, a elementelor imaginarii existent, putem imagina un proces care utilizează abstractizarea pentru a „dezbrăca” vechile imagini de conținuturile narrative originale și a le adăuga (sau a descoperi în ele) o relație nouă, esențială, capabilă abia ea să integreze resemnificarea sub forma unei narațiuni diferite, ancorate, de această dată, în noul imaginar. În acest fel continuitatea reprezentărilor este păstrată, iar vechile semnificații se estompează fără a da naștere unor fracturi semnificative între universul exterior (deja confruntat cu scindarea) și cel personal. Imaginea lui Icar înaripat poate deveni reprezentarea unei ființe eliberate de condiționări materiale și apoi a sufletului unui copil, Faeton și carul lui de aur se pot dizolva în ideea urcării la cer cu un vehicul care poate fi apoi carul de foc al Sfântului Ilie, așa cum și numele lui Aristeu poate să dispară din reprezentarea omniprezentă a Bunului Păstor, acesta fiind apoi reinvestit ca Isus, păstorul de oameni.

Un imaginar nu se poate naște doar prin reprezentări vizuale. Vorbirea, limbajul, explicația au și ele un rol important în construirea relațiilor între elementele sale, cu atât mai important în cazul de față cu cât noua religie se inserează în spațiul unei tradiții seculare ce favorizează în mod deschis cuvântul rostit ca principal depozitar al adevărului. Ori creștinismul, datorită caracterului preponderent oral al transmiterii mesajului său, a fost caracterizat, în primele secole de existență, de o mare diversitate de opinii și credințe, reflectate în tot atâtea scrieri diferite care pretindeau că reprezintă adevăratele cuvinte ale lui Hristos. Fenomenul nu putea să nu afecteze coerența imaginarii său și de aici necesitatea stringentă a constituirii unei arte vizuale proprii, inevitabil simbolice pentru că ceea ce conferă o semnificație aparte funcției de simbol a imaginii este tocmai dispariția arbitrarului din sistemul gândirii verbale, semnele și semnificațiile fiind, la nivel intuitiv, solidar legate prin însuși conținutul lor (Popescu-Neveanu 2013, 256). În acest sens, reproducerea semnului înseamnă mai mult decât o recunoaștere a convenției, ea constituie o extrapolare, o decodificare a conținutului său esențial, relevarea experienței conținute

în actul de creație original. Fiecare simbol devine astfel o potențială punte de legătură între imaginarii individuale și, prin aceasta, contribuie mai mult decât orice altceva la unitatea imaginarului comun.

Bibliografie

- Althusser, Louis. 2016. *Inițiere în filosofie pentru nefilosofi*, Cluj-Napoca: Tact.
- Durand, Gilbert. 1977. *Structurile antropologice ale imaginarului*, București: Univers.
- Genette, Gerard. 1999. *Opera artei*, București: Univers.
- Gombrich, E. H.. 1985. *O istorie a artei*, București: Meridiane.
- Gramatopol, Mihai. 2011. *Arta imperială a epocii lui Traian*, Brașov: Transilvania Expres.
- Haiduc, Daniel. 2016. *Funcționalul în arta romană*, în *Acta Centri Lucusiansis* nr. 3B/2016, Timișoara: CSDR Lucas, pag. 69-79.
- Jensen, Robin Margaret. 2000. *Understanding Early Christian Art*, New York: Routledge.
- Lazarev, Viktor. 1980. *Istoria picturii bizantine*, București:Meridiane.
- Moscovici, Serge. 1997. *Psihologia socială sau Mașina de fabricat zei*, Iași:Editura Universității Al. I. Cuza.
- Popescu-Neveanu, Paul. 2013. *Tratat de psihologie generală*, București:Trei.
- Riegl, Alois. 1998. *Istoria artei ca istorie a stilurilor*, București:Meridiane.
- Thomas, Joël. 1998. *Introduction aux methodologies de l'imaginaire*, Paris: Ellipses Marketing.
- Zlate, Mielu. 2006. *Psihologia mecanismelor cognitive*, Iași: Polirom.