

MORMÂNTUL PICTAT DIN TOMIS - O PAGINA DIN ISTORIA PICTURII PE TERITORIUL ROMÂNESC -

Costin MIRON

The Painted Tomb from Tomis (Constanța) - A Page from Painting History on the Romanian Territory

On the 25th of February, 1988, an extremely valuable tomb was discovered within the area of a Tomis antique cemetery (comprising tombs out of the 2nd and of the 4th century,) this tomb belonging to the dromos (= way of access) type. This tomb represents a crypto-Christian sepulchral monument, as none of the painted motifs directly refers to the Christian cult.

The analysis of the decorative motifs recognizable in the painting of the Constanta tomb, as well as that of the iconographical formulae and of the analogies with the tombs preserved in other areas of the Empire from the end of the 3rd century and the beginning of the 4th, and also its shape close to that of a cubiculum - all these elements clearly show that the tomb lasts from the first decades of the 4th century. The comparative study used in these pages does not aim at filling in some gaps of information or at juxtaposing situations proper to other geographical areas, but at using similar situations and parallel evolutions in order to explain, analyze, and date cultural and artistical phenomena belonging to early Dobrogean Christianity.

Creștinismul a apărut în Imperiul roman pentru că a găsit aici condiții favorabile: multe căi de comunicație, dezvoltarea urbană, pacea universală, sincretisme religioase. Răspândirea noii religii s-a accelerat într-un moment când păgânismul prezenta numeroase puncte de convergență din punct de vedere spiritual, practici apropiate, tendințe asemănătoare cu creștinismul, pe care acesta când le-a acceptat, când le-a respins. Prin suprapunerea sa cu fondul păgân complex daco-roman din Scythia Minor, creștinismul a devenit depozitarul unui ansamblu de rituri și practici păstrate, și transmise prin perpetuarea gesturilor, imitarea formulelor, a diverselor forme de pietate, care agită un număr foarte mare de oameni la pelerinaje, închinări și sfințiri, procesiuni, și obiceiuri ce însoțesc marile sărbătorile religioase, daniile, cultul moaștelor¹. Când sunt analizate condițiile în care a apărut și s-a răspândit creștinismul nu pot fi ocolite cultele funerare, fiindcă ele constituie unul dintre cele mai vaste capitole, cu un conținut foarte complex. Acest domeniu a fost cel mai permisiv, aici făcându-și loc fără probleme cutumele și practicile antice, pentru că noua religie și-a elaborat târziu concepția asupra morții (jumătatea secolului al III-lea).

Hotărâtoare pentru ritul funerar creștin a fost trecerea de la incinerare la înhumare, din motive desprinse din Vechiul și Noul testament – *Facerea*, 3, 19, rațiuni de natură dogmatică – trupul Mântuitorului a fost pus în mormânt, conform tradiției ebraice, pentru care inhumarea era ritul caracteristic. Creștinismul, în contextul mai larg al concepției despre renașterea universală propovăduită aproape de toate cultele orientale, a avansat ideea răscumpărării și reînvierii trupurilor pentru Judecata de Apoi, și a afirmat identitatea corpurilor înainte și după înviere. Prin urmare creștinii au renunțat la incinerare și au adoptat înhumarea². Sub imperiul cultelor orientale mai ales, dar și al ideilor umaniste din epocă³, înhumarea s-a generalizat în sec. al III-lea, cu deosebiri, desigur, de la o zonă la alta.

Cercetările arheologice sistematice și de salvare din cimitirele orașelor vest-pontice demonstrează că la finalul sec al II-lea, cu diferențe de la o cetate la alta înhumarea se generalizase⁴ mult mai devreme decât în așezările rurale din provincie. Schimbările se produc și în tipologia

¹ Nelu Zugravu, *Geneza creștinismului popular al românilor* Bibliotheca Thracologica XVIII, Buc.-1997, p. 20.

² Tertulian *De anima*, în *Apologeți de limbă latină*, seria *Părinți și Scriitori Bisericești* (PSB), LI, 3, p. 326.

³ V.V. Bâcicov *Estetica Antichității târzii*, București, 1984, p. 194-217

⁴ M. Bucovală, C. Pașca *Descoperiri recente în necropolele de epocă romană și romană-bizantină la Tomis în Pontica*, 21-22, 1988-1989, p.123-161, idem, *Cercetări în necropola romană de vest a Tomisului în Pontica.*, 25, 1992, p. 243-272.

mormintelor, din sec. al III-lea adoptându-se un nou tip de amenajare tombală - cel cu firidă și cameră de acces care arată implicit o modificare a componenței populației⁵. Apariția și împământarea acestui tip de lăcaș sepulcral poate fi pusă în relație cu venirea pe litoralul vest-pontic a unor grupuri etnice din Orient⁶.

Riturile funerare, gesturile care le însoțesc, reliefulurile de pe stelele funerare, epitafurile, pictura murală, obiectele de inventar descoperite în morminte, ceremoniile, sărbătorile-comemorări dedicate morților relevă profunzimea sentimentelor și trăirilor, și în special un complex de reprezentări ce vizează lumea de dincolo⁷. Multe dintre ele au intrat, chiar foarte puțin adaptate, în discursul creștin asupra morții în ritualul funerar, constituind un capitol cvasi compact de moștenire păgână în aria creștinismului.

Ideea legată de moartea ce vine cu calmul total care izbăvește sufletul decedatului de tulburările lumii își are rădăcinile în concepția epicureilor de spre liniștea sufletească – *ataraxia* – și în cea stoică referitoare la impasibilitate, acea stare în care nimic din lumea materială nu te mai atinge – *apatheia*⁸. În toată cultura romană, și implicit în spațiul Scythiei Minor, aceste idei au generat două concepții privind funcția mormântului și drumul urmat de sufletul eliberat din capcana corpului. Pe de-o parte mormântul era locuința veșnică, (*sedes, domus, aionion oikon*)⁹ unde omul "coboară"¹⁰ dorindu-și somnul de veci¹¹, iar expresiile *h(ic) s(itus) e(st)*, "aici odihnește" (zace, este așezat), *his tegitur terris* (în acest pământ este îngropat), *s(it) t(ibi) t(erra) l(evis)* (*să-ți fie țărâna ușoară*)¹², rezumă admirabil antica idee a echivalenței dintre moarte și somn, care a fost tradusă și în literatura creștină, liturgică, și epigrafiă creștină (*dormire, dormitio*)¹³.

Pe de altă parte sub înrâurirea soteriologiilor orientale, s-a conturat concepția potrivit căreia sufletul este eliberat din captivitatea trupului, și dobândește o viață cerească. Decorația stelelor funerare întărește această idee: Dioscurii, păunul, barca, pasărea (porumbelul), rozetele sunt legate de ideea perenității vieții de dincolo¹⁴. Faptul că Sf. Părinți încercau să asimileze gândirea păgână, este dovedit de asemănările care apar în acest sens¹⁵ între scrierile cu caracter creștin și ideile păgânilor, și de inscripțiile antichității târzii din toată aria romanității, inclusiv din Scythia Minor¹⁶.

Similitudinile dintre ideologia funerară păgână și cea creștină a permis o rapidă includere în noua religie a unor credințe funerare, odată cu care au fost preluate o serie de practici, gesturi, sărbători cutume antice, care chiar în zilele noastre ar putea explica diversitatea obiceiurilor legate de înmormântare, numai în sud-estul Europei de exemplu. Multe dintre acestea se pare că își au sorginea în cultul privat al manilor¹⁷. Un reper important pentru formarea unei idei privind bogăția practicilor și credințelor funerare ale locuitorilor spațiului cuprins între Dunăre și Mare îl constituie inventarul mormintelor, dispoziția urnelor și a sarcofagelor, poziția corpului, decorul stelelor și mormintelor - motive bahice, reprezentări mitologice, cina, coroane, vița de vie, porumbei, animale ce consumă struguri, eroizarea defunctului. Criticate și minimalizate de literatura creștină¹⁸ aceste cutume și rituri sunt întâlnite chiar și în Evul Mediu. Asimilarea lor de către creștini a început chiar

⁵ V. Lungu *Misionarismul și începuturile creștinismului în Scythia*, în *Pontica* XXV-1992 p. 300

⁶ V. Barbu în *Pontica*, 10, 1977, p.206; V. Lungu, C. Chera, în *Pontica*, 17, 1984, p. 126-127.

⁷ N. Zugravu op. cit. p. 103

⁸ Fr. Cumont, *Recherches sur symbolisme funeraire des Roimains*, Paris, 1942, p. 358

⁹ *Inscripțiile din Scythia Minor grecești și latine*, I, 281; II, 339, 344, 368.

¹⁰ *ISM*, II, 369

¹¹ *Ibidem*, 275

¹² *Inscripțiile Daciei Romane (IDR)*, III/2, 382; *ISM*, V, 7, 38, 182, 183, 194.

¹³ Fr. Cumont, op. cit. 359-363.

¹⁴ *ISM*, II, 181; V, 32; II, 313, 365, 375, Z. Covacef, *Arta funerară în Dobrogea romană (I)*, în *Pontica*, 18, 1985, p. 173-184.

¹⁵ Tertulian, *op. cit.*, XLII, 3, p. 316, ; Sf. Ioan Gură de Aur, *Omilia LXVII la Facere*, 4, p. 339, PSB

¹⁶ Em. Popescu, *Imaginea vieții de dincolo într-o provincie de margine a Imperiului bizantin timpuriu (sec. IV-VI): Scythia Minor*, în *GB*, 54, 1986, 4, p. 90-101

¹⁷ N. Zugravu op. cit. p. 105

¹⁸ Tertulian, *Apologeticum*, XIII, 7, în *Apologeți de limbă latină, seria Părinți și Scriitori Bisericești* (PSB), 3, p. 59; idem, *De testimonio animae*, *ibidem* p. 122.

în vremea paleo-creștinismului fiindcă această nouă religie nu a avut un sistem și o dogmă clară la început, iar în ceea ce privește domeniul funerar lipseau prevederile canonice.

Monumentele sepulcrale din alte perioade istorice sunt de obicei realizări artistice a căror complexitate artistico-simbolică nu permite o catalogare facilă¹⁹. Atitudinea în fața unei astfel de opere de artă poate fi ori aceea care „recrează”²⁰ estetic la nivelul cultural, estetic și emoțional al individului care operează recreerea, fără trimiteri în trecut și analogii cu opere contemporane celei admirate, ori, în cazul istoricului de artă și al arheologului, abordarea rațională axată pe trei registre: cel al formei materializate, al ideii – care pentru artele plastice implică strict subiectul, și în final cel al conținutului²¹. Forma și conținutul constituia rampa de lansare a excursului pe care cercetătorul îl face în trecut pentru familiarizarea cu normele estetice și principiile formale ce caracterizează creația artistică a epocii respective, cât și cu ideile teologice, filosofice, politice, atitudinile sociale și intențiile unora dintre artiști, mecena și comanditari.

După această amplă introducere menită familiarizării cu complexa perioadă de la confluența creștinismului cu cultele ce agitau viața spirituală a Imperiului roman târziu și cu modul de abordare a cercetării, vom analiza mormântul pictat de la Tomis, o admirabilă realizare a artei romane provinciale de la apusul imperiului, sau a artei paleocreștine de la jumătatea secolului al IV-lea. Necropolele au oferit în permanență cercetătorilor, arheologi, istorici, sociologi, etnologi, istorici ai religiilor, ai civilizațiilor, etc, o multitudine de informații, punând probleme din cele mai interesante, și uneori generând chiar polemici aprinse. În cazul de față este vorba de un monument sepulcral cripto-creștin, dat fiind faptul că nici unul din motivele pictate nu face o trimitere directă la cultul creștin. La data de 25 februarie 1988 a fost descoperit în spațiul unuia dintre cimitirele antice ale Tomisului (ce cuprinde morminte din sec. II-IV d.H.), un mormânt deosebit de valoros, tipul din care face parte fiind cel cu *dromos* (cale de acces)²². Cavoul este de formă dreptunghiulară, iar singularitatea și valoarea sa în contextul artei paleocreștine pe teritoriul românesc i-o dă decorul pictat cu motive fito-, zoo- și antropomorfe, admirabil păstrat în condițiile de microclimat oferite de spațiul închis, și de climatul de semistepă al arealului dobrogean. Pictura este realizată în tehnica „al seco” pe tencuiala pereților, arcașilor și bolții, în spațiile rezultate în urma unei delimitări grafice a elementelor structurale. Pereții sunt împărțiți în mai multe registre orizontale, iar limitele dintre pereți, arcade, boltă sunt accentuate prin intermediul unor bandouri ornate cu un șir de ove. Pe perețele de sud în luneta de deasupra intrării sunt pictați patru porumbei în tușe largi spontane, cu un desen sintetic și o cromatică foarte restrânsă, galben ocru și verde, în poziții verosimile și proporții echilibrate. Această compoziție este deosebit de importantă pentru întregul complex pictural și pentru datarea monumentului. Pictorii și sculptorii antici utilizau frecvent păsări stând sau în zbor pentru a umple spațiile goale dintre celelalte motive, în special între ghirlandele vegetale. În primele secole creștine artiștii încearcă să izoleze păsările, mai precis porumbeii, pentru a le investi o semnificație în concordanță cu elementul vegetal care le însoțește (cel mai frecvent ramura de măslin și vița de vie cu struguri)²³. Originile folosirii porumbelului în iconografia creștină sunt îndepărtate și le găsim în ambele Testamente. Porumbelul este singura pasăre ce poate fi adusă ca jertfă²⁴. În Noul Testament, Luca II, 24, ne dezvăluie că Fecioara atunci când îl duce la templu pe Iisus copil duce ca jertfă „o pereche de turturele sau doi pui de porumbei”²⁵. Tertulian în *Despre botez* justifică alegerea porumbelului datorită purității și inocenței sale. Numeroase inscripții funerare prezintă un porumbel cu o ramură de măslin în cioc și cu inscripția „PAX”. Este vorba de pacea dată de Iisus, care a mântuit lumea, prin faptul că a învins moartea și a înviat. Noul început oferit de Mântuitor omenirii este similar cu noua viață a celor salvați de arca lui Noe, botezul fiind similar dezlănțuirii de ape a potopului care a curățat omenirea

¹⁹ Al. Stănescu, *Semnificația socială a monumentului funerar*, în *Funeraria Dacoromana*, Cluj, 2003, cap. II, p.97.

²⁰ E. Panofski, *Artă și semnificație*, București, 1977, p. 43.

²¹ Idem, p. 45.

²² V. Lungu, C. Chera, *Mormântul hipogeu pictat de la Tomis*, în *Magazin Istoric*, XXII, 7 (256), 1989 p. 4-5.

²³ F. Tristan *Primele imagini creștine*, p.94, București 2002.

²⁴ *Facerea XV*, 9-10.

²⁵ F. Tristan, *op. cit.*, p. 93.

de toată ticăloșia ei. Tertulian spune că arca simbolizează Biserica, salvatoarea sufletelor credincioșilor²⁶. În iconografia paleocreștină întâlnim porumbelul însoțind arca lui Noe și Biserica. Arca întruchipează acum și cuva bapțială, dar și spațiul-obiectul funerar în care este așezat credinciosul pentru ultima călătorie. Latinii au mers mai departe multiplicând înțelesurile cuvântului *arca*, ce mai poate semnifica „ladă”, „ambarcațiune”, sau „loc de înmormântare”. Porumbelul și-a dobândit un loc sigur în contextul simbolic complex al debutului imageriei creștine, în permanentă legătură cu Învierea²⁷.

Porumbelul este asociat deseori cu alte simboluri creștine ca peștele, ramura de palmier. În cazul mormântului hipogeu pictat de la Constanța porumbeii sunt asociați cu palmierii stilizați ce încadrează scena, cu palmierii din fundalul scenei, și cu frunzele de palmier mari învolutate și stilizate care încadrează scena ospățului. Prezența palmierului aici are de asemenea o conotație simbolică, acest arbore numărându-se printre simbolurile mesianice iudaice.

Simbolurile prezente în *cubiculum* de la Constanța reflectă într-o foarte înaltă măsură cele două izvoare iconografice majore care au contribuit la configurarea iconografiei paleocreștine din bazinul mediteranean. De-o parte găsim simbolurile mesianice iudaice (ramuri de palmier, struguri, vase pentru vin sau apă, pasăre ciugulind ciorchini) cu care au venit iudeii creștinați, așa cum o demonstrează decorul pictat al sinagogilor galileene (Yafa, Keraze, Umm el-Amed)²⁸, și cel al catacombei Vigna Randanini, al catacombelor iudaice Monteverde și de la Villa Torlonia. De cealaltă parte găsim echivalentul simbolurilor mesianice iudaice, propus de creștinii nesemiți, cununa, peștele, delfinul, vița-de-vie, fructe și plante reprezentate în vase sau în ghirlande. Compoziția din mormânt cu cei patru porumbei care se adapă din vasul larg cu picior și anse prezintă un interes deosebit, alături de imaginea complementară cu iepurele care mănâncă struguri. Este vorba înainte de toate de un simbol euharistic: sufletul neprihănit care consumă din vinul ce se află în cupă. Porumbeii sunt sufletele morților ce se adapă la acest izvor dătător de viață și speranță.

Primii cercetători ai mormântului pictat de la Tomis, V. Lungu și C. Chera, au găsit o imagine foarte asemănătoare cu porumbei la Ravenna în Mausoleul Gallei Placidia²⁹. Similitudini găsim și la Silistra³⁰ (Durostorum) într-un mormânt datat în a doua jumătate a secolului al IV-lea³¹. Putem discuta aici și despre acel *refrigerium*, darul celest de care se bucură sufletele ce au cunoscut veșnicia fericirii³². Părerea noastră este că aceeași semnificație o are și scena cu cele patru potârniche de pe peretele de vest, două adăpându-se dintr-o cupă și două ciugulind din florile a două plante cu vrejuri viguroase și câte patru flori. Păsările sunt înfățișate în aceeași manieră ca și porumbeii, mai aproape de realitate. Odată cu secolul al III-lea păsările și animalele ciugulesc din ciorchinii de strugure sau din alte fructe, tendință din iconografia creștină admirabil ilustrată de pictura mormântului descoperit la Tomis. Aici pe același perete, pe lângă cele două potârniche ce ciugulesc din flori, mai apare figurat un iepure foarte bine redat în culori vioaie, care mănâncă dintr-un coș cu struguri răsturnat. În acest caz aluzia la creștinism este cât se poate de clară: iepurele este neofitul care se hrănește din noua învățătură, pe de-o parte, iar pe de altă parte este mai mult decât o aluzie la împărțășanie³³. Trebuie amintit aici că Iisus S-a descris pe Sine ca adevărata Viță (Ioan 15:1, și urm.) cu care toți credincioșii adevărați sunt într-o relație organică. La Cina cea din urmă

²⁶ Tertulian, *Despre botez*, c. VIII; P.L. vol. I, col 1317.

²⁷ F. Tristan, *op. cit.*, p.96.

²⁸ *Ibidem*, p. 46.

²⁹ V. Lungu, C. Chera, *Un monument arheologic de o excepțională valoare la Tomis*, în *Arta*, 35, 4, 1988, p. 12.

³⁰ Cv. Chadzidimitrova, *Kulturdenkaler in Silistra und Umgebung*, în *Antike und Mittelalter in Bulgarien* (ed. V. Beševliev, J. Irmscher), Berlin 1960, p. 210-212; D.P. Dimitrov, *Le système décoratif et la date des peintures murales du tombeau antique de Silistra*, în *CA*, XII, 1962, p. 35-52.

³¹ A. Grabar datează picturile mormântului hipogeu în a doua jumătate a secolului al IV-lea în *Le premier art cretién*, Paris, 1966, p. 159.

³² V. Lungu, *Creștinismul în Scythia Minor în contextul vest pontic*, Sibiu-Constanța, 2000, p. 16; P. Testini *Archeologia cristiana*, Bari, 1980, p. 141-146, apud V. Lungu, C. Chera, *Un monument arheologic de o excepțională valoare la Tomis*, p. 12;

³³ Poporul lui Israel a privit vița de vie (ca și măslinul) ca pe un arbore mesianic. Iisus este asimilat cu vița de vie încă din Vechiul Testament (Cartea lui Baruh); Jean Chevalier, A. Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, București, 1995, p. 462.

rodul viței a simbolizat sângele de iertare al lui Hristos, devenind vinul sacramental al serviciului creștin de împărtășanie³⁴. Putem „citi” poziția coșului răsturnat tot în cheie creștină, adică defuncții (în cazul în care s-au ocupat personal de decorarea mormântului când încă mai era în viață), sau cei ce s-au îngrijit de cavou după moartea lor, au vrut să sublinieze apartenența la creștinism, sau aderarea de buna voie la preceptele noii credințe a defuncților – iepurele a răsturnat intenționat coșul pentru a mânca struguri.

O analogie a imaginii cu iepurele din mormântul tomitan o găsim într-un mozaic african descoperit în biserica din în localitatea Charchell. Mozaicul reprezintă un vas (un crater) din care crește viță de vie. Cele două vrejuri se desfășoară pe tot peretele (7 metri înălțime și 4 metri lungime) formând medalioane rotunde, în fiecare aflându-se un strugure și o pasăre sau un animal. Într-unul dintre medalioane se află un iepure cu capul întors ca să poată mânca din ciorchinele aflate în spatele său. În celelalte medalioane apar potârnichi, porumbei, fazani, rațe, ba chiar și un cerb. Vasul este încadrat de doi păuni.

Vedem în această scenă a iepurelui ce se hrănește cu struguri, simbolizată unirea lui Hristos cu urmașii săi defuncți înhumați în acest mormânt cu mâinile pe lângă corp și cu picioarele la est și capul la vest astfel încât să vadă lumina necreată a celei de-a doua veniri care va apare de la răsărit. Pe peretele de est într-o stare de conservare foarte bună se află o pereche de păuni care ciugulesc dintr-un coș cu fructe roșii. Pliniu în *Istoria naturală*, c. X, cap. XXII, menționează că păunul năpârlește când vine iarna, dar își reprimește podoaba de pene în primăvară. Sfântul Augustin³⁵ pomenește o tradiție mai veche conform căreia păunul are o carne care nu putrezește. Păunul - atribut al zeiței Iunona, întruchipând apoteoza pentru împărătese³⁶ - atât în antichitatea păgână cât și în iconografia paleocreștină este simbolul învierii și al nemuririi. Nici gnosticii n-au putut ignora coloritul acestei păsări, așa cum o dovedește decorul din catacomba de pe bulevardul Manzoni din Roma, și nici iudeii, cum se poate observa în sinagoga Hammam-Lif în proximitatea Cartaginei³⁷.

În ambianța creștină păunul apare figurat printre palmieri, lângă vase sau cupe, asemenea porumbeilor, în cele mai multe cazuri în spații sepulcrale. Cele mai vechi reprezentări datează din secolul al III-lea și se află în catacomba Priscilei și a Sfântului Sebastian În spațiul hipogeului de la Constanța păunii sunt zugrăviți în aceeași manieră ca potârnichile și iepurii, oferind un bun prilej pictorului să-și demonstreze calitățile de bun colorist. Aici păunii afrontați străjuiesc un coș cu fructe de culoare purpurie.

În substratul reprezentărilor fitomorfe, zoomorfe și avimorfe din mormântul tomitan sensul euharistic se asociază, se contopește cu cel mesianic. Fiindcă s-au împărtășit din vinul euharistic, defuncții pot să consume veșnic din rodul arborelui vieții figurat pe bolta mormântului, ale cărui fructe sunt păzite de cei doi păuni³⁸. Exact în această poziție întâlnim porumbeii și păunii pe unele sarcofage unde încadrează monograma lui Hristos.

În timpanul peretelui de nord al cavoului este zugrăvit un ospăț ritual funerar, la care participă șapte personaje, dintre care doar cinci iau parte efectiv la banchet, doi fiind doar servitori, așa cum indică poziția lor lângă masă, ținând în mână vase cu vin, probabil. Cei cinci meseni stau întinși pe patul roman (*cline*) în atitudini diversificate relaxate, în jurul unei mese rotunde pe care se află, se pare, cinci lipii. Doi au mâinile întinse către coșulețele care conțin câte o pâine în formă de semilună, doi țin paharele în mâini și unul este întors cu spatele către privitor. Scena este încadrată de mari frunze de palmier învolutate, iar în fundal apar înfățișați doi arbori schematic reprezentați, probabil palmieri.

Costumele personajelor ajută odată în plus la datarea mormântului undeva în epoca constantiniană (probabil prima jumătate a secolului al IV-lea). Trei dintre ele, cel în picioare și cel

³⁴ L. Moldenke, *Plants of the Bible*, 1952, p. 28 și urm.; A. Goor, *The history of the grape-vine in the Holy Land*, în *Economic Botany*, 20, 1966, p. 46-66.

³⁵ Sfântul Augustin, *Despre cetatea lui Dumnezeu*, c. XXI, cap. IV; *Patrologia Latina*, vol. XLI, col. 587.

³⁶ R. Tucan, *Arta și convertirea Romei*, în *Originile creștinismului*, Iași, 2002, p. 399.

³⁷ *Dictionnaire d'archeologie chretienne et de liturgie*. C.L., vol. XIII, col.2912

³⁸ F. Tristan avansează ideea că perechile de păsări ce străjuiesc potire, vase, crucea, sunt paznici și că reprezintă Ecclesia, (*op. cit.*, p. 97).

culcat din stânga imaginii și cel culcat în dreapta întors cu spatele poartă un veșmânt caracteristic imperiului târziu. Este vorba de veșmântul lung cu mâneci care îmbracă trupul de la gât până la picioare³⁹. Această piesă era purtată de greco-romani, apoi de primii creștini fiind în general cunoscută sub numele dalmatica sau de imation⁴⁰. Dalmatica ar proveni din Dalmația, de aici răspândindu-se în imperiu. Dalmatica este amintită de două exemple de veșmânt cu benzi de purpură, de reliefurile de la Zajecar din Serbia unde personajele poartă același veșmânt cu două benzi ce înconjoară gâtul⁴¹, exact ca în mormântul de la Constanța. În reliefurile ce reprezintă „Ospățul panonic” de la Tubici, în regiunea Drinei rochia lungă cu două benzi, purtată de un personaj feminin, amintește de lunga dalmatică feminină. Aceste benzi apar și în portul din Noricum, și în portul triburilor celtice. Originea ornamentului se pare că este orientală.

Personajul din dreapta, înfățișat în picioare este cu siguranță un sclav sau un servitor, odată pentru că este îmbrăcat cu o *tunica* scurtă fără benzile colorate din jurul gâtului, și mai ales pentru faptul că poartă *mappa*, ștergarul ce coboară pe umărul stâng până în zona bazinului. Astfel apar reprezentați în reliefurile descoperite la Virunum în landul austriac Carinthia și păstrat în biserica de la Maria Saal⁴². *Mappa* era purtată pe umăr, în mână sau atârând pe antebraț. Tipologia fizionomiilor aparține secolului al IV – lea – e drept într-o manieră ușor provincială – și găsim analogii în manuscrise copiate după cele alexandrine de secol IV⁴³. Similitudini în realizarea elementelor de decor găsim tot într-o copie după un manuscris alexandrin *Rotulusul lui Iosua*, aflat în Biblioteca Vaticană (ms. Palat. Gr. 431) în imaginea reprezentând „Judecata și lapidarea lui Achan”, și mai ales în „Iosua și îngerul lângă zidurile Ierihonului”, la reprezentarea copacilor. În redarea componentelor faciale se poate observa atenția deosebită acordată zonei superioare a fizionomiilor personajelor. Ne referim aici în special la fruntea cu arcade proeminente, ochii mari, vii, ațintiți în direcții diferite (putem vorbi chiar de o regie a privirilor, o comunicare). În imperiul roman târziu sub influența retoricii și teatrului s-a modificat și reprezentarea gesturilor în artele plastice⁴⁴. În secolul IV se generalizează, atât în reprezentările imperiale cât și în celelalte, frontalitatea hieratică, expresivitatea feței și a privirii, care este oglinda sufletului⁴⁵ (distingem aici influențele neoplatoniciene a lui Plotin). Apare prin urmare un nou tip de reprezentare caracteristic și picturii din mormântul constănțean în care centrul de greutate al fizionomiei se află în partea superioară. Acum întreaga expresie a personajelor tinde să se concentreze în reprezentarea feței și gesturilor mâinilor care vin în contrast cu corpurile rigide, cu volumele schițate mai mult grafic, prin contururi viguroase.

Verva stilului alexandrin este recognoscibilă în pictura de la Tomis și în reprezentarea păsărilor și iepurelui, în poziții și cu mișcări verosimile. Virtuozitatea pictorului este vizibilă în special în desenul sintetic și deosebit de expresiv căruia îi acordă mai mare importanță decât cromaticii care este redusă, de altfel ca și gama tonală. Analizând stilul picturii din mormântul tomitan, tratarea anatomiei, vestimentației, gesturile și fizionomia personajelor, constatăm că ne apropiem mai mult de școala de pictură ce a dominat în secolul al IV-lea Antiohia. Antiohia a atras în sfera ei de influență Mesopotamia, Palestina, Capadocia și arameii⁴⁶. Școala siriană este definită de un stil dur și expresiv, decorul foarte bogat, de înclinația spre stilizare și schematizare, accent pe grafism, cromatică naivă și vie, în care se topesc ultimele reminiscențe antice iluzioniste, abordarea

³⁹ C. Miron *Veșmântul sacerdotal ortodox*, în *Transilvania*, 8-9, 2003, p. 35.

⁴⁰ *Matei*, X.10; *Marcu* VI. 9; *Luca*, XXII. 36

⁴¹ Irma Čremošnik, *Die einleimliche Tracht Noricum Pannoniens*, în *Latomus, Revue d'Etudes Latines*, XXIII, 1964, 4, p. 762.

⁴² G. Picottini, *Die Römersteinsammlung des Landesmuseum für Kärnten-Klagenfurt*, 1996 p. 66, fig. 30 – prima jum. a sec. al II-lea.

⁴³ Miniaturile originale alexandrine nu s-au păstrat dar există copii bizantine care arată cât de răspândite erau manuscrisele originale: *Psaltirea de la Paris*, Bibliothèque Nationale, ms.gr. 139, fol. 3 v. scena „*Ungerea lui David*”, „*David pregătindu-se să cânte la liră*”.

⁴⁴ R. Brilliant, *Gesture and rank in roman art. The use of gestures to denote status in roman sculpture and coinage*, New Heaven, Conn. (Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences, XIV), 1963, p. 10.

⁴⁵ J-C. Schmitt, *Rațiunea gesturilor*, București 1998, p. 67.

⁴⁶ V. Lazarev *Istoria picturii bizantine*, București, 1980, p. 102.

reprezentării spațiului în favoarea suprafețelor abstracte, expresivitatea ușor brutală a gesturilor, mișcări stângace, stereotipia tipurilor fizionomice și a formulelor compoziționale⁴⁷. Majoritatea acestor caracteristici le putem observa și în scena ospățului funerar de pe peretele de nord al hipogeului din Tomis.

În urma acestei succinte analize plastice putem observa lesne în imaginile ce decorează hipogeul de la Constanța că se evidențiază două zone de influență, două stiluri, unul în imaginile zoo și fitomorfe, și unul în compoziția cu personaje masculine. Acest fapt ne face să ne credem că sau au existat doi pictori care au colaborat la realizarea ansamblului, sau, dacă a fost unul singur, acesta era sigur mult mai familiarizat cu reprezentarea păsărilor, animalelor și plantelor decât cu zugrăvirea oamenilor. Scena banchetului funerar aflată pe peretele de nord a provocat până acum în bibliografia de specialitate chiar și polemici legate de datare și de conținutul său, care ar putea indica apartenența la lumea păgână de la sfârșitul imperiului, sau la universul creștin în curs de cristalizare.

Originea mesei comune creștine o aflăm tot în practicile păgâne asimilate de creștini. Studii mai recente au scos în evidență faptul că formula devenită clasică de reprezentare a banchetului funerar în poziție lungită își are sorginea în Asiria secolului al VII-lea î.Hr., motivul fiind preluat de greci în sec. VI î.Hr. și exprimând, în ambele cazuri, statutul social înalt⁴⁸. În epoca elenistică și romană, pe stele funerare această temă iconografică este folosită cu scopul de a înfățișa defuncții într-o ipostază de prestigiu social.

Foarte interesant pentru cazul mormântului pictat tomitan este faptul că în epoca romană târzie își face loc din ce în ce mai mult ideea de înfățișa pe *cline* pe toți membrii familiei decedatului, reprezentați de multe ori bust și uneori cu reale tendințe de portretizare, așa cum putem observa și pe peretele de nord. Credincioșii diverselor culte oficiale în imperiu pe lângă gesturile frecvente de devoțiune, construiau portice și *culinae* destinate banchetelor sacre la care luau parte mulți adepți⁴⁹. Adunările periodice ale asociațiilor religioase pentru celebrarea prânzului sacrificial, care puneau în valoare sentimentul de fraternitate și uniune între credincioși⁵⁰.

O altă formă de reuniune frățească în antichitate este decesul urmat de banchetul funerar, care constituie o temă iconografică frecventă în arta funerară din Dobrogea. Pe stelele și sarcofagele din Scythia Minor cel trecut în veșnicie apare înfățișat cu o coroană pe cap întins pe *cline* în fața unei mese încărcate cu mâncare. De cele mai multe ori la picioarele patului așezată pe o *cathedra* stă soția defunctului, iar masa este încadrată de doi sclavi care servesc⁵¹.

Banchetul funerar de la Constanța are indubitabil sens euharistic, chiar dacă nu este explicit. Această disimulare se înscrie, ca întreg ansamblul, în atmosfera generală a artei paleocreștine din secolele al III – lea și al IV – lea, când creștinii adepți ai unei religii apofatice coabitau cu păgânii. Din teama de a nu fi înțeleși preoții încercau să ascundă tot ceea ce se afla în relație cu euharistia. Foarte elocventă este în acest sens o omilie a Sfântului Ioan Gură de Aur în care spune: ”Aș vrea să vorbesc deschis dar nu îndrăznesc din cauza neinițiaților. Ei sunt cei care ne fac această explicare dificilă, făcându-ne să folosim termeni obscuri sau să expunem misterele în mod confuz. Am să vorbesc, totuși, cât îmi va fi posibil, respectând Sfintele Taine”⁵². Aceste aspecte pun în lumină importanța pe care o avea euharistia în imaginile din catacombe și greutatea pictorilor de a zugrăvi conținutul teologic fără a dezvălui nimic neinițiaților nebotezaților. Trebuia deci sugerat că agapa, banchetul din morminte nu doar anunță euharistia, ci chiar este săvârșită de fapt prin pâine – trupul mistic al lui Iisus⁵³.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 104.

⁴⁸ J. M. Denzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche Orient et le monde grec du VII-e siècle av. J.-C.*, Roma, 1982.

⁴⁹ R. MacMullen, *Le paganisme dans L'Empire romain*, Paris 1987.

⁵⁰ *ISM*, I, 57 la *Histria (Heracleistai* – „închinători ai lui Heracle”), 99,199 (*Dionysiastai*- închinători vârstnici ai lui Dionysos”); *Tomis- Ibidem* II, 7, 37, 152, 138, (asociație a credincioșilor lui Sarapis și Isidei).

⁵¹ R. Florescu, H. Daicoviciu, L. Roșu, *Dicționar Enciclopedic de Artă Veche a Românie*, București, 1980, p. 52-53.

⁵² Ioan Gură de Aur, *Omilie la prima epistolă către Corinteni*, XL, 1, în *Patrologia Graeca (P.G.)*, vol. LXI, col. 347.

⁵³ F. Tristan, *op. cit.*, p. 188.

Pictorii îndrumați de clerici au combinat deliberat înmulțirea pâinilor și Cina cea de taină sub umbrela agapei, și sub acoperirea sursei iconografice neotestamentare oferită de episodul de pe malul Tiberiadei Aici apar la masă șapte dintre discipolii lui Hristos, cifră care va fi cel mai des întâlnită în reprezentarea cinelor din catacombe și morminte. Astfel nu cifra 12 va motiva sensul euharistic al unei cine cum încearcă unii cercetători să acrediteze ideea⁵⁴ (nici *fractio panis*, gestul fundamental al creștinismului nu este prezent în toate cинеle). În schimb, atât în pictura de la Constanța, cât și în toate reprezentările din catacombe și din bisericile paleocreștine, nu lipsește pâinea (există cazuri în care este singurul aliment de pe masă); uneori chiar și peștele mai lipsește, dar nu pâinea. Pâinea se rupe sau se servește simplu, nu ca la o agapă, ci ca sacrificiu real și înviere. Semnificația picturilor creștine în care apar personaje la masă nu poate fi decât aceasta. Aceste compoziții redau aspectul unor mese asociate ritualului funerar, conform cutumelor păgâne, integrându-se perfect în atmosfera cunoscutelor *collegia* sau *thiasoi* acceptate de autoritățile imperiale. Misterul comuniunii al euharistiei rezidă în substratul scenei, și numai creștinii îl puteau descifra, în vreme ce catehumenii⁵⁵ nu vedeau aici decât o agapă frățască.

O excelentă analogie cu cina tomitană o găsim în foarte cunoscuta frescă din Cappella Greca ce face parte din complexul catacombei Priscillei⁵⁶. Avem șapte personaje, unul întinde pâine, iar celelalte stau la o masă în formă de sigma pe care se află așezate două talere și un pahar. Ca și la Constanța nu avem amănunte de ordin iconografic în plus care să ne trimită la euharistie.

Ambele reprezentări le putem interpreta pe trei paliere:

- autoritatea imperială vedea un ospăț funerar comandat de o *collegia*.
- întoarcerea lui Hristos, și dădeau de pomană săracilor, catehumenii priveau la o agapă unde convivia așteptau.
- creștinii vedeau chiar imaginea euharistiei. De aici vine și denumirea scenei dată de arheologi „*fractio panis*” adaptată atât Cinei cât și agapei⁵⁷.

La Catacomba San Calisto, în Camera Sacramentelor A5 și A6, găsim similitudini cu cina din mormântul dobrogean. Masa este în formă de sigma și nu rotundă ca la Constanța, poartă două talere și are șapte personaje așezate în jur. În comun avem coșurile care evocă mai mult ca sigur înmulțirea pâinilor. Trebuie remarcat că numărul convivilor este tot șapte, ca și pe sarcofagul lui Baebia Hertofila de la Muzeul Termelor din Roma.

După analiza motivelor decorative din pictura mormântului descoperit la Constanța, a formulelor iconografice și a analogiilor cu cele păstrate în alte părți ale imperiului la sfârșitul secolului al III – lea și debutul celui de-al IV – lea, a formei sale foarte asemănătoare cu cea de *cubiculum*, credem că mormântul datează din primele decenii ale secolului al IV – lea⁵⁸. Virgil Lungu precizează că cei înhumați aici erau sigur creștini, mărturie stând orientarea vest-est a scheletelor și filacterium-ul din argint⁵⁹. Filacterii din metal prețios au fost descoperite atât pe teritoriul României cât și pe cel al Bulgariei⁶⁰.

Studiul comparativ utilizat în aceste pagini nu își dorește suplinirea unei lacune de informație, sau a greșii situații proprii altor zone geografice, ci a folosi situațiile asemănătoare, și evoluțiile paralele pentru a explica, analiza și data fenomene culturale – artistice aparținând creștinismului timpuriu din Dobrogea.

⁵⁴ N. Zugravu, *op. cit.*, p.199, n. 69.

⁵⁵ Catehumenii erau cei ce aspirau să devină creștini și se pregăteau în vederea botezului catehizându-se; nefiind botezați nu aveau voie să ia parte decât la o parte din liturghie, numită până în zilele noastre „Liturghia catehumenilor”, la a doua parte luau parte doar cei inițiați – botezați.

⁵⁶ Analogia a fost semnalată prima dată de V. Lungu, C. Chera, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁷ F. Tristan, *op. cit.*, p. 189.

⁵⁸ În aceeași perioadă o plasează cu probabilitate și R. Theodorescu, *Un mileniu de artă la Dunărea de jos 400-1400*, București, 2002, p. 35 nota 6.

⁵⁹ V. Lungu, *Creștinismul*, p. 16.

⁶⁰ C. Cârjan, *Mormânt creștin datat în sec. V-VI, cu două filacterii*, în *Pontica*, 3, 1970, p. 386; D. I. Dimitrov, *Mormânt creștin din al treilea sfert de al sec. al IV-lea d.Hr. la Reka-Devnia (Marcianopolis) cu filacterium din aur*, în *Izvestiia*, 11, 1960, p. 95-101, fig. 7, *apud*, V. Lungu, *op. cit.*, p. 27, nota 41.