

Ghid de

artă creștină



Michelle P. Brown



Casa Cărtii, Oradea
2009

Lista colaboratorilor

dr. Victoria Avery, Departamentul de istorie a artei, Universitatea din Warwick, Marea Britanie

Emily D. Bilski, Universitatea Ebraică, Ierusalim, Israel

prof. Sheila S. Blair și prof. Jonathan M. Bloom, Colegiul din Boston și Virginia Commonwealth University, Statele Unite ale Americii

prof. Iole Carlettini, Facultatea de Litere și Filozofie, Università di Chieti-Pescara, Italia

prof. Daniela Gallavotti Cavallero, Departamentul de istorie a artei, Università degli Studi della Tuscia, Italia

Meryl Doney, custode, Galeria Hayward, Londra, Marea Britanie

dr. Mark Evans, custode principal al Secției de pictură, Victoria and Albert Museum, Londra, Marea Britanie

dr. Peter Forsaith, custode al Colecției Metodiste de Artă, Universitatea Oxford Brookes, Oxford, Marea Britanie

Donald Jackson, Scriptorium, Hendre, Monmouthshire, Marea Britanie

prof. Herbert L. Kessler, Departamentul de istorie a artei, Universitatea Johns Hopkins, Baltimore, Statele Unite ale Americii

dr. Griffith Mann, curator, Muzeul de Artă Walter, Baltimore, Statele Unite ale Americii

prof. Nancy Netzer, director, Muzeul McMullen, Colegiul din Boston, Massachusetts, Statele Unite ale Americii

rev. Regan O'Callaghan, St. John Bethnal Green, Londra, Marea Britanie

prof. Virginia Raguin, College of the Holy Cross, Worcester, Massachusetts, Statele Unite ale Americii

dr. James Romaine, profesor de istoria artei, The Graduate Center of the City University of New York, New York, Statele Unite ale Americii

prof. Conrad Rudolph, Universitatea din California, Santa Barbara, Statele Unite ale Americii

Cuprins

Introducere 10

Ce este arta creștină?

1 Artă primilor creștini 15

Rădăcini iudaice și greco-romane

2 Sub semnul crucii 25

Constantin și pătrunderea creștinismului în curentul social predominant

3 Martiri și mozaicuri 34

Bisericile timpurii din Italia

4 Răsăritul creștin 47

Artă creștină în Palestina, Armenia, Georgia și Siria

5 Africa 57

Artă bisericilor copte din Egipt, Etiopia și Nubia

6 Noua Romă 66

Împăratul Iustinian și arta bizantină timpurie

7 Artă ortodoxiei 73

Bizanțul și tradiția iconografică

Icoanele din perspectiva unui scriitor de icoane (Rev. Regan O'Callaghan) 92

8 Ascensiunea islamului 95

Islamul și arta creștină

Artă creștină în contexte musulmane

(prof. Sheila S. Blair și prof. Jonathan M. Bloom) 100

9 Barbarii! 103

Artă și reconvertirea Apusului

10 Arta imperială 119

Arta în Imperiul Carolingian și în Imperiul Ottonian

„Cuvinte transmise posterității”: picturi carolingiene ale tălmăcirii și transmiterii

(prof. Herbert L. Kessler) 126

11 Crucifixuri, ritualuri și rânduiala creștină 130

Arta anglo-saxonă târzie și reforma benedictină

12 Arta romanică 137

Pelerini, cruciați și stilul european

Estetica monastică și ascensiunea artei gotice (prof. Conrad Rudolph) 155

13 Arta gotică 159

Catedralele, universitățile și urbanizarea

Vitralii medievale: protectori și scopuri (prof. Virginia Raguin) 179

14 Goticul italian 183

Arta și germenii Renașterii

Arta creștină și orașul-stat italian (dr. Griffith Mann) 190

15 Viața culturală a orașelor-stat italiene 194

Umaniști, artiști și ascensiunea Renașterii

Manuscrise, umanism și patronaj în Florența renașcentistă (dr. Mark Evans) 203

16 Apogeul Renașterii italiene 208

Madone, papi și prinți

Imagini de bronz și aramă sunătoare. Semnificația și utilizarea bronzului în contexte creștine

(dr. Victoria Avery) 230

17 Renașterea septentrională 232

Comercianți și meșteșuguri

18 Stăpânirea de sine în vremuri tulburi 239

Reformă, opoziție și ascensiunea protestantismului

Controversa asupra imaginilor în timpul Reformei și Contrareformei

(prof. Iole Carlettini) 252

- 19 Serenisima Republică Venețiană 256**
Meditația mercantilă și prețul artei sublime
De la Contrareformă la baroc: aspecte ale artei Romei
(prof. Daniela Gallavotti Cavallero) 269
- 20 Protestantismul și Contrareforma catolică 273**
Pietate cotidiană, manierism și caracterul teatral al barocului
Rubens și teatrul Contrareformei: imaginarul biblic întrupat
(prof. Michelle P. Brown) 289
- 21 Epoca Iluminismului 296**
Raționalismul, neoclasicismul și noul imperialism
Apariția studiului istoriei artei creștine (prof. Nancy Netzer) 302
- 22 Renașterea misticii și a romantismului 305**
Blake, anticii și arta nonconformistă
Îngăduință, prohibiție, mecenat și metodism. Relația unei denominații cu arta
(dr. Peter Forsaith) 312
- 23 Credința și originile artei nord-americane 315**
Un nou Eden
Arta populară religioasă (prof. Virginia Raguin) 330
- 24 Inovația industrială, nostalgia estetică 333**
Romantism, preraphaelitism și redescoperirea medievalismului
- 25 Artă pentru o eră nouă 344**
Realistiții, impresioniștii și simbolistiții
- 26 Șocul noului 350**
Mecanizare, expresionism, realism spiritual și originile abstracționismului
Artiști evrei, teme creștine (Emily D. Bilski) 362
- 27 Impactul modernismului 368**
Distrugere, creație, abstracționism

28 Impactul celui de-al Doilea Război Mondial 378

Suprarealism, simbolism și renașterea artei figurative

Mileniul și mai departe. O expoziție de artă creștină contemporană în Marea Britanie

(Meryl Doney) 391

29 Călătoria continuă 394

Arta pământului (earth art): peisaj, artă și eco-teologie

30 Inovare și tradiție 400

Căutarea spiritualului în arta contemporană

Vorbește scribul. Realizarea Bibliei Sf. Ioan (Donald Jackson) 410

31 Quo Vadis? 415

Și acum, încotro?

Creștinismul și arta contemporană în America de Nord. Studiul de caz CIVA

(dr. James Romaine) 424

32 Câteva gânduri de încheiere 428

Note 431

Glosar 435

Bibliografie 436

Index 442

Sursele ilustrațiilor 447

Introducere

Ce este arta creștină?

O trecere în revistă a artei creștine va include în mod necesar o mare parte din istoria artei occidentale și a unor regiuni din Orientul Mijlociu, din Africa, din Asia, din cele două Americi și din Australasia, din Antichitate până în prezent. Aceasta reprezintă, desigur, numai o iță din complicata țesătură a culturii și a istoriei mondiale, și una care reflectă în mare parte amalgamul cultural al Europei și al îndepărtatelor meleaguri colonizate de popoarele bătrânului continent. Căci, în ciuda faptului că se trage din Orientul Mijlociu, creștinismul a ajuns să fie asumat ca normă socială de credință pe întinsul acestor teritorii din momentul în care a devenit religia de stat a Imperiului Roman – ca urmare a decretelor emise de Teodosiu începând cu anul 380 d.H. – și până la ascensiunea secularismului imediat după cele două războaie mondiale din secolul al XX-lea. O mare parte din arta creată în acest interval reflectă teme și agende creștine, uneori împletite peste măsură cu cele din sfera laicității. Artă pusă în slujba Împărăției lui Dumnezeu a fost adesea folosită pentru atingerea obiectivelor împărățiilor lumești; dar, în același fel, i-a stat în putință să le conteste, așa cum se întâmplă uneori în zilele noastre cu arta, cu publicitatea, cu filmele, cu radiodifuziunea și cu cărțile. Și totuși, aceste contexte publice ale artei au fost echilibrate de rolul pe care îl are arta în stimularea contemplării private și a unei reacții afective, intelectuale și senzoriale din partea individului. Frumusețea îl înalță și îl inspiră pe privitor și, în acest fel, poate sluji deopotrivă scopurilor culturii și ale credinței. Și totuși arta, religioasă sau de altă natură, nu este întotdeauna frumoasă.

Artă creștină poate fi religioasă atunci când servește necesităților religiei și transmite învățăturile ei prin simboluri și imagini recunoscutibile; poate fi spirituală atunci când, la fel ca și arta nespecifică credinței, ne dă posibilitatea să deschidem o dimensiune a existenței și a semnificației care transcende domeniul pur fizic și material; și poate fi sacră atunci când păstrează cu sfințenie valorile considerate în mod universal drept sacrosancte și sublime.

Rolul didactic al artei în cadrul creștinismului – în explorarea și în comentarea semnificației acestuia, în inspirarea devotamentului și în asigurarea unei focalizări în

vederea contemplației și rugăciunii – a stimulat o bogată moștenire culturală creștină și și-a adus contribuția la dezvoltarea artei în general. Dar există și alte considerente care au ieșit din când în când la iveală, ca de exemplu suspiciunile de idolatrie legate de venerarea imaginilor iconografice și neliniștea cu privire la comandarea unor opere de artă costisitoare, având în vedere că Cristos susținuse întrebuițarea averilor în scopul alinării suferinței oamenilor sărmani. Ca rezultat, la o extremă au apărut iconoclasmul și puritanismul evanghelic, care frizează filistinismul, în vreme ce acte excesiv de grandioase de patronaj artistic – care vizau mai degrabă glorificarea individului și a funcției decât a lui Dumnezeu – au constituit caracteristica principală a celeilalte extreme. Imaginile vulgare sau înspăimântătoare ale pietății populare, care au de-a face mai mult cu folclorul și cu superstiția decât cu estetica, se regăsesc în arta creștină, deoarece aceasta are o funcție care o depășește pe cea a artelor „frumoase”. Fiindcă arta asociată cu credința are și o finalitate practică, și anume aceea de a-i da privitorului posibilitatea și, de cele mai multe ori, chiar și creatorului să se apropie mai mult de Dumnezeu. Astfel de imagini funcționale fac parte totodată din aventura artei creștine, chiar dacă, de regulă, nu sunt considerate parte a „istoriei artei”.

Mulți teologi au scris despre artă, încă de pe vremea lui Grigore cel Mare și a lui Ioan Damaschinul, explorând vocabularul comun care este utilizat deseori de cei care au avut parte de intuiții de natură spirituală prin intermediul artei: Balthasar, Karl Barth, Hans Küng, Jacques Maritain, Paul Tillich și, mai recent, Michael Austin, Margaret Barker, David Brown, David Tracy și Rowan Williams, ca să amintim doar câțiva. Cartea de față nu urmărește procedee în același fel, ci își propune mai degrabă să urmărească convergențe semnificative între artă, credințele creștine și contextul social în decursul istoriei. Este o întreprindere de anvergură, ca să nu spunem temerară, și în mod inevitabil unele materiale și subiecte au fost insuficient acoperite sau au fost lăsate pe dinafară din neatenție, lucru pentru care îi cer cititorului iertare și îngăduință.

Încercare de a defini arta „creștină”

Așadar, ce este arta „creștină”? Să fie oare o artă creată de creștinii practicanți? Dacă da, atunci va trebui să lăsăm pe dinafară vitraliile bisericesti inspiratoare ale artistului evreu Chagall, picturile înfățișând frumoase Madone cu gâtul de lebedă ale alchimistului Parmigianino, Fecioarele anoste ale lui Perugino, cel care s-a declarat ateu, și senzualele chipuri de sfinți și păcătoși ale lui Caravaggio, un artist pătruns de latura întunecată a sexualității, a violenței și a crimei.

Oare arta este creată pentru un public specific creștin sau ca artă sacră a credinței creștine, folosite pentru a-i susține scrierile și ritualurile în lăcașurile de cult? Dacă da, atunci instalațiile video ale lui Bill Viola, care încorporează aspecte ale filozofiei și ale artei creștine într-o rețea cuprinzătoare de referințe culturale, nu au să le comunice nimic spectatorilor creștini pentru simplul fapt că nu i-au vizat în mod specific pe ei? Cu certitudine nu aceasta a fost intenția creatorilor lor. Dacă





Întruchiparea legăturii dintre uman și divin în momentul creației. Michelangelo, *Crearea lui Adam*, 1508-1512; tavanul Capelei Sixtine, Vatican.

arta creștină ar fi fost numai pentru consumul celor credincioși, atunci puterea ei de a evangheliza sau de a contribui la dialogul interconfesional prin transmiterea experienței umane comune ar fi negată, ca să nu mai vorbim despre țelurile mai nobile ale artei ca mod universal de comunicare și identificare afectivă și ca mijloc de căutare a adevărului și a unei realități ultime. Însăși enclava sfântă din inima Ierusalimului dovedește pericolul unor asemenea pretenții exclusiviste, reunind, așa cum se și întâmplă, locul jertfei lui Avraam, locul Templului iudaic, care au fost în mare măsură martorii slujirii lui Cristos, și locul Călătoriei Nocturne și al înălțării profetului Mahomed, despre care ne amintește Domul de pe Stâncă. Luptele pentru preluarea controlului asupra acestui loc sfânt au dat naștere multor conflicte de-a lungul veacurilor și, din nefericire, continuă încă să o facă, în vreme ce locul rămâne totuși un simbol sacru pentru toți.

Este artă „creștină” numai arta care relatează narațiuni biblice sau cea care ține de subiecte, de simboluri și de iconografia creștină? Dacă da, atunci aceasta ar exclude posibilitatea unei reacții spirituale din partea creștinilor în fața unor lucrări de artă nespecifice credinței, cum ar fi formele impresionante și îmbinate organic ale sculpturii *Mamă cu prunc*, a umanistului Henry Moore. Ar nega în același fel și adeziunea creștinilor la protestul extrem de elocvent al lui Picasso împotriva obscenității războiului – *Guernica*.

Este evident că nicio definiție simplă nu este îndestulătoare, iar în lucrarea de față s-a adoptat o abordare cuprinzătoare, care depășește limitările, pentru a cerceta felul în care arta a reflectat și a stimulat o luare de poziție față de învățăturile lui Cristos și față de gândirea și experiența creștină de-a lungul veacurilor și modul în care continuă să ne vorbească, ajutându-ne să înțelegem, să punem sub semnul întrebării, să percepem și să creștem. Așa cum a arătat Maritain, arta, la fel ca muzica, poate face lucrurile „mai mult decât sunt” și penetrează dincolo de actul văzului și al experienței, spre un nivel mai adânc al percepției. Dând frâu liber operei de artă și lăsând-o să fie ea însăși, artistul recunoaște implicit puterea creației de a face ca un lucru să devină mai mult decât este: un fel de decojire a cepei, ca să descoperim în egală măsură complexitatea și simplitatea regenerativă a miezului ei, după modelul rolului tradițional al exegezei și al hermeneuticii. Căci dacă imboldul uman de a crea poate fi văzut ca parte constitutivă a unei încercări neostoite de a se apropia mai mult de forța creatoare ultimă, pe care creștinii, la fel ca mulți alții, o cunosc drept „Dumnezeu”, atunci actul prin care se naște arta – la fel ca nașterea copiilor sau a ideilor – este o expresie viguroasă a aceluși impuls. După cum scrie arhiepiscopul Rowan Williams în cartea sa *Grace and Necessity [Har și necesitate]*¹, arta este „silită să arate ceea ce este într-un anumit sens real; arată ceva diferit de propria muncă de creație”. Aidoma rugăciunii, ea oferă un traseu potențial pentru intrarea în relație cu Creatorul, așa cum a recunoscut Michelangelo atunci când a plăsmuit electrizanta imagine iconografică care adastă pe bolta Capelei Sixtine, întruchipând clipa creației și prefigurând reconcilierea, când vârfurile întinse ale degetelor lui Dumnezeu și ale lui Adam, divinul și umanul, sunt pe cale să se atingă.

Arta primilor creștini

Rădăcini iudaice și greco-romane

Orientul Mijlociu a fost leagănul religiei monoteiste încă din perioada în care faraonul Ekhnaton (1353/1336-1351/1334 î.H.) s-a retras de la Luxor, în mileniul al doilea î.H., pentru a fonda Amarna, oraș dedicat închinării la un singur zeu, simbolizat de soare – Aton. Acest fapt a condus la dezvoltarea credințelor avraamice, și anume iudaismul, creștinismul și islamul, care subscriu la credința într-un singur Dumnezeu, a cărui voință divină este descoperită printr-un strămoș comun, Avraam, și descendenții săi. Multe alte religii au apărut în această parte a lumii, inclusiv zoroastrismul, mithraismul și gnosticismul, și tot aici s-au format panteonurile de zeități ale vechilor egipteni și greci. Nu e de mirare că anumite aspecte ale unor astfel de credințe și expresii artistice vechi au continuat să fie reflectate în religiile monoteiste, așa cum s-a întâmplat în cazul popoarelor romane, celtice și germanice din Europa, precum și în animismul și în cultele naturii ale comunităților rurale, mai puțin structurate. De asemenea, influența altor mari religii ale lumii poate fi uneori decelată în gândirea lor și în expresia vizuală a acesteia; de exemplu, modelele simbolice ale mandalelor pentru rugăciunea budistă sunt evocate pe lambriurile pictate ale bisericii copte de la Bawit (acum aflate la Luvru) și în paginile cu miniaturi ale *Evangheliarului de la Lindisfarne* din Northumbria anglo-saxonă.

Unele iconografii (imagini îmbibate de semnificație) au fost în consecință adaptate pentru uzul creștin din arta timpurie, de pildă Bunul Păstor purtând un miel pe umeri, un motiv pastoral roman antic care a fost preluat pentru a-L reprezenta pe Cristos. În același fel, capul unui tânăr erou, încadrat de un fascicul de raze sau de o aură, poate fi considerat ca reprezentând o personalitate istorică, de exemplu Alexandru cel Mare, zeul soarelui – Apollo – sau Cristos. Asemenea ambiguitate putea face posibilă semnalarea fățișă a apartenenței la credința creștină fără a provoca represalii din partea oficialităților în vremurile de persecuție, deoarece interpretarea se făcea în mintea privitorului.



Bunul Păstor cu tolbă, sculptură de marmură de la începutul secolului al IV-lea, în care o scenă pastorală tradițională clasică este reinterpretată drept Cristos, Păstorul. Colecția Mariotti, Muzeul Creștin Pio, Vatican, Roma.

Iudaismul și tradiția aniconică

Religia care nu a exercitat o influență artistică atât de mare pe cât era de așteptat asupra simbolismului vizual timpuriu al creștinismului este cea din care au izvorât scrierile sale: iudaismul. Căci o astfel de imagistică nu se bucura de mare prețuire în cadrul unei religii preocupate de implicațiile idolatriei pe care le angaja porunca divină dată lui Moise și poporului său în Exodul: „Să nu-ți faci chip cioplit, nici vreo înfățișare a lucrurilor care sunt sus în ceruri, sau jos pe pământ, sau în apele mai jos decât pământul” (Exodul 20:4). Întrebarea dacă reprezentarea divinității poate fi acceptată va preocupa, după cum vom vedea, autoritățile religioase iudaice, creștine și islamice de-a lungul secolelor următoare. Așadar, în momentul distrugerii celui de-al Doilea Templu din Ierusalim de către generalul roman (și mai târziu împăratul) Titus (70 d.H.), arta iudaică sacră era minimală, iar reprezentările grafice erau evitate. Cu toate acestea, comunitățile de iudei eleniști din diasporă au asimilat convențiile artistice ale societăților greco-romane în cadrul cărora trăiau și au adoptat din ce în ce mai mult motive vegetale, animale și figurative, iar în Antichitatea târzie chipurile umane erau foarte mult reprezentate în sinagogile din Palestina (deși iudaismul urma să renege curând puterea imaginilor). Sinagogile erau adesea decorate cu reprezentări ale obiectelor din Templu, cum ar fi sfeșnicul cu șapte brațe (*menora*), cornul de berbec cu funcție ritualică (*șofarul*) și chivotul care conținea sulul Torei, și puteau chiar adăposti imagini cu scene din Biblia ebraică. Există un paviment impresionant în nava principală a sinagogii dela Hammat Tiberias, în Palestina, în care chivotul cu Tora, obiectele de credință iudaică și leii lui Iuda sunt reprezentați alături de un medalion purtând semnele zodiacului în jurul unei reprezentări centrale a soarelui, Helios, prezentat ca un zeu tânăr, încununat cu o aureolă. Astfel de reprezentări iconografice vor fi curând adoptate și adaptate în întregime de primii creștini.

Tradițiile artistice timpurii ale grupărilor de credință iudaice, creștine și de alt fel care au trăit pe teritoriul Imperiului Roman le-au absorbit și le-au reflectat pe cele ale societății în general și, prin urmare, împărtășesc anumite motive și repertorii ornamentale. În orașul roman al secolului al III-lea Dura-Europos (actualul Qalat es Salihye) situat pe Eufrat, între Alep și Bagdad, templele principale închinat zeilor romani, cele dedicate zeităților locale, sinagogile evreiești și bisericile creștine erau toate împodobite într-un stil asemănător, sinagoga adăpostind aproximativ patruzeci sau cincizeci de panouri care ilustrau scene din Biblia ebraică. Prin urmare, ar fi dificil să stabilim exclusiv din simbolismul și din stilul reprezentărilor contextul de credință al mozaicului care înfrumusețează pardoseala sălii principale a sinagogii de la Hamman Lif (Naro), cu cârceii săi de viță-de-vie care încadrează animale, păsări și coșuri cu fructe, cu delfinii și peștii care înoată într-un râu străjuit de palmieri ce încadrează un *cantharus* (potir) pe care stau cocoțați doi păuni și din care izvorăște fântâna vieții.



Evreii și creștinii tindeau în egală măsură să evite arta statuară datorită asocierilor specifice ale acesteia cu imaginile de bronz adorate de israeliți și condamnate de Moise și, de asemenea, din cauza utilizării acesteia pe scară largă în cultele divinităților păgâne greco-romane. Totuși, în mod evident, alte imagini erau mai puțin controversate. Utilizarea icoanelor (gr. *eikōn*) de unii creștini poate fi urmărită în timp până în secolul al II-lea: picturi pe panouri, care înfățișează sfinți sau chiar pe Cristos, pornind de la imaginile eroilor păgâni, al căror statut era

Paviment de mozaic iudaic, din sanctuarul sinagogii de la Hammat Tiberias (Palestina), înfățișând unelte din Tabernacul și din Templu, precum și semne ale zodiacului.

semnalat prin aura sau nimbul triumfal, un cerc luminos care le încadra creștetul (cu panouri pictate, ale unor zeități războinice aureolate, care s-au păstrat în Egipt și în Siria). În secolul al IV-lea, Eusebiu a scris, manifestându-și dezaprobarea față de ele: „Am cercetat imaginile apostolilor Săi, Pavel și Petru, și chiar ale lui Cristos, păstrate în tablouri colorate; ceea ce este de înțeles, dat fiind că cei vechi obișnuiau să îi cinstească nestingheriți pe salvatori în felul acesta, urmându-și obiceiul păgân”¹. Într-o scrisoare adresată surorii lui Constantin, el mai declară că „acestea sunt excluse din bisericile din întreaga lume”². De asemenea, el a confiscat un tablou cu Cristos și cu Sf. Pavel, înfățișați ca filozofi, tablou pe care i-l adusese o femeie, deși nu l-a distrus, ci l-a păstrat în locuința sa, recunoscând probabil că nu imaginile în sine reprezentau un pericol de idolatrie, ci felul în care oamenii le priveau în timpul rugăciunii: icoana reprezenta subiectul sau obiectul venerării? Figurile de cult public păgâne luau de regulă forma statuilor, iar zeitățile domestice, strămoșii și împărații (*lauraton*) venerați acasă erau adesea pictați. În ciuda scepticismului manifestat de Părinții Bisericii, creștinii au continuat să simtă nevoia de imagini ca punct de focalizare a contemplației, iar icoana era menită să joace un rol important în dezvoltarea artei religioase creștine, mai ales în bisericile ortodoxe.

Simbolismul creștin timpuriu

Cu toate acestea, încercările repetate ale autorităților romane de a suprima cultul creștin subversiv însemnau că semnele publice ale credinței trebuiau evitate. Creștinii, așadar, aveau tendința de a-și semnala credința prin simboluri clandestine. Cel mai cunoscut dintre acestea era peștele, o creatură încărcată cu semnificație sacră încă din vremuri străvechi, pentru care termenul grecesc – *ichthus* – constituia un acrostih, literele sale putând fi dezvoltate spre a forma expresia „*Iēsous Christos Theou Huios Sôtēr*, Isus Cristos, Fiul lui Dumnezeu, Mântuitorul nostru”. (Înțelesul acrostihului a fost lămurit de Tertulian la începutul secolului al III-lea în lucrarea *De baptismo*.) Acest simbol era utilizat datorită asocierii sale cu rolul de pescari de oameni al apostolilor, cu hrănirea celor cinci mii, cu masa euharistică și cu scenele din Vechiul Testament interpretate ca profeții referitoare la Cristos, de pildă Iona și balena – șederea lui Iona în pântecul marelui pește prevestind înmormântarea și învierea lui Cristos. Un alt simbol favorit era chi-rho – un X peste care este suprapus un P, care provin din literele grecești *chi*, „X”, și *rho*, „P” –, o abreviere a cuvântului grecesc *Cristos*, adică „Unsul”. De aici a derivat monograma lui Isus Cristos, un simbol asemănător unei cruci cu un cârlig în dreapta brațului superior. Printre alte simboluri se aflau și gălbeneaua, care, în lumea veche, simboliza renașterea; mielul, *Agnus Dei*, victima jertfei; porumbelul, simbolul păcii, care a ajuns să-L simbolizeze pe Duhul Sfânt; păunul, despre a cărui carne se credea că nu

putrezește, făcându-l astfel un simbol ideal al învierii; *cantharus*-ul sau potirul de vin, semnificând cupa mântuirii: potirul întrebuințat la Cina cea de Taină; cârcelul viței-de-vie euharistice (adaptat după simbolismul greco-roman al lui Dionysos și adeseori populat cu păsările și animalele creației pe care le susține); și Pomul vieții.

Cei dintâi creștini vor fi făcut parte din cercul apostolilor, al adepților lor și al comunităților de credincioși pe care le-au întemeiat. Convingerile lor vor fi fost răspândite printre cei care intrau în contact cu călătorii care aduceau vești despre noile culte orientale. Unii dintre aceștia erau negustori sau servitori ai acestora, care locuiau în îndepărtate și aglomerate localități comerciale de provincie, bunăoară Oxyrhynchus, sau centre metropolitane precum Antiohia, Alexandria sau Roma. Mesajul creștin le aducea speranță celor săraci și oprimați, care îl îmbrățișau cu entuziasm, dar tocmai natura circumstanțelor lor de viață nu le permitea să lase în urmă multe posesiuni materiale, ca să nu mai vorbim despre expresii artistice ale credinței lor. Artefacte găsite pe întinsul Imperiului Roman poartă astfel de motive, lucru care ar putea însemna că au avut proprietari creștini, dar, de nevoie, acest fapt era dezvăluit cu precauție. Multe dintre ele sunt articole portabile, precum capete de chingă, inele și lămpi de lut, care se puteau fura sau pierde ușor în timpul călătoriilor, ceea ce înseamnă că locurile unde au fost găsite nu reflectă neapărat răspândirea geografică a credinței creștine. Dar cu toate acestea, există și artefacte creștine statice, care sunt legate de locurile de închinare, cum ar fi mozaicuri, ornamente și inscripții arhitecturale, monumente funerare și o serie de vase de plumb puțin adânci care poartă *chi-rho*-uri, care ar putea fi bazine pentru botez sau recipiente pentru apă sfințită. Asta deoarece multe botezuri erau oficiate pentru adulți, iar ritualul obișnuit era cel de stropire, în care apa sfințită era turnată pe capul catehumenului, în vreme ce acesta stătea într-un bazin de botez sau într-un lighean pentru picioare, și nu prin imersiune.

Răspândirea religiilor misterelor

Fundamentul esențial al ritualurilor religioase din Imperiul Roman era materialismul și aspirația individului la bunăstare fizică și financiară. Închinarea în fața împăratului și panteonul de zei reflectau aceste preocupări umane mărginite. În timpul secolului al III-lea, clasele urbane și militare au început să adopte în mod covârșitor creștinismul, ca pe unul dintre mai multe sisteme exotice de credință care aveau priză în condițiile în care instabilitatea socială și politică îi determina pe oameni să caute sensuri mai spirituale, mai mistice ale vieții. Oamenii își îndreptau privirile către viața de apoi, ca să compenseze astfel neajunsurile prezentului și căutau un super-erou care să le asigure mântuirea. Mithraismul a fost una dintre cele câteva religii mistice care au câștigat popularitate în această perioadă, toate

fiind de origine orientală și implicau practici rituale complexe și credința în viața de apoi. Toate acestea au ajuns să poarte împreună numele comun de „religii ale misterelor”. Mithra, înjunghietorul de tauri, era un zeu persan descins din zeii indieni și iranieni ai luminii – Mitra-Varuna, din *Vede*, și Mazda, al lui Zoroastru – care la trecerea în Europa a căpătat o conotație astrologică. Era înfățișat fie luptându-se cu un taur, al cărui sânge scurs asigura fertilitatea creației, fie ca un zeu înaripat cu cap de leu, în jurul căruia era încolăcit un șarpe, și acoperit cu semnele zodiacului. Uneori era asimilat cu Aion, zeul timpului, considerat de mulți ca fiind Creatorul, iar vărsarea simbolică a sângelui implicată de acest cult a făcut să fie uneori confundat în conștiința publică cu creștinismul. Invincibilitatea soarelui și codul moral strict impus soldatului credinței i-au asigurat atracția pentru militari, prin intermediul cărora s-a răspândit în imperiu începând cu primul secol d.H. Locurile de întâlnire pentru ceremoniile lor mistice, adică *mithraeum*-urile, pot fi găsite chiar până la Carrawburgh, pe Zidul lui Adrian, în nordul Britanniei.

Un alt cult foarte cunoscut a fost cel al lui Isis, mama zeului Horus, și care, împreună cu soțul ei, Osiris, constituiau o puternică trinitate de divinități ale Egiptului antic. Ea este adesea înfățișată pe tron, alăptându-l sau doar ținându-l în brațe pe Horus, într-o postură iconografică adoptată mai târziu de artiștii creștini pentru zugrăvirea Mariei și a lui Cristos. Atunci când creștinii copti au ocupat vechile temple egiptene, nu le-au redecorat, ci mai degrabă au redenumit și reinterpretat o parte din iconografia antică pe care au găsit-o acolo. Eclipsându-le pe celelalte zeițe egiptene, Isis a fost asimilată de greci cu Afrodita și era zeița fertilității și a morților. Ea era numită de romani „steaua mării” (un precursor al epitetului marianic *stella maris*) și protectoarea călătorilor; – cultul lui Isis a fost purtat către nordul Europei de către marinari, soldați și sclavi. Cel de-al treilea dintre marile culte ale misterelor care au măturat imperiul în secolul al III-lea a fost creștinismul.

Creștinismul și statu-quooul roman

Învățătura creștină era radicală și a provocat prefaceri sociale, motiv pentru care autoritățile romane, temându-se pentru statu-quooul politic, au recurs la cenzură, persecuție și genocid susținute financiar de stat, într-o încercare de a-l face să dispară. După inițiativa lui Nero, în generația imediat următoare morții lui Cristos, s-au desfășurat persecuții sistematice sub împărații Septimius Sever la începutul secolului al III-lea, sub Decius și Valerian, la mijlocul aceluiași secol, și sub Dioclețian, la începutul secolului al IV-lea. Mulți dintre primii creștini și-au dat viața pentru credința lor; încă și mai mulți au trăit pentru ea, transformându-și viața după învățătura lui Cristos. Probabil că n-au prea simțit nevoia să exprime acest lucru prin intermediul accesoriilor artistice convenționale ale religiilor păgâne.

Cu toate acestea, practicarea religiei creștine a devenit mai accesibilă ca urmare a edictelor referitoare la toleranța religioasă care au urmat victoriei împăratului Constantin din 312 d.H., după viziunea crucii pe care o avusese acesta. Creștinismul a devenit religia oficială de stat a Imperiului Roman către sfârșitul secolului al IV-lea și în perioada în care imperiul a început să se fărâmițeze, la începutul secolului al V-lea, majoritatea cetățenilor romani se declarau probabil „creștini”, chiar dacă nu erau practicanți și nu trăiau conform învățăturilor sale – așa cum fac și astăzi mulți oameni –, în vreme ce în zonele rurale au rămas înrădăcinate practicile păgâne. Așa cum se mai întâmplase de-a lungul mai multor milenii, pentru mulți oameni noua religie a fuzionat cu credințele preexistente. Anumite sanctuare preistorice și romano-celtice au continuat să fie utilizate; unele au fost abandonate sau distruse, iar altele au fost înlocuite de biserici creștine, asigurând continuitatea închinării reinterpretate în lumina revelației Noului Testament. În nord-vestul Europei, apropierea de natură s-a transformat într-o apreciere specifică a valorii ei ca manifestare vizibilă a belșugului și a frumuseții lui Dumnezeu, în vreme ce, ca oriunde în altă parte, pletora de zeități minore al căror rol era să mijlocească pentru necesitățile zilnice ale umanității a fost treptat înlocuită de o mulțime de sfinți locali și internaționali care le-au preluat funcțiile. În acest mod, sfinții Cosma și Damian, gemenii deveniți medici creștini, au uzurpat rolul tradițional de vindecător al grecului Hipocrate și al zeului roman Marte, iar zeița celtă Brigit s-a metamorfozat în sfânta creștină omonimă, fondatoarea orașului Kildare.

Vulpile au vizuini: locuri străvechi de întrunire și înmormântare ale creștinilor

Înainte de secolul al IV-lea, majoritatea comunităților creștine erau constrânse să se întâlnească clandestin, în biserici de casă care să nu atragă atenția, adunându-se laolaltă pentru închinare și părtășie în locuințe particulare, iar uneori în camere ascunse. Alte locuri de întâlnire relativ sigure erau casele morților – labirinturile subterane alcătuite din coridoare în ai căror pereți se aflau nișe sepulcrale, cunoscute sub denumirea de catacombe –, deși acum se consideră că utilizarea lor de către creștini era mai mult o continuare a practicilor de înmormântare romane ale vremii decât pentru întâlnirile clandestine ale unei secte ilegale în vremuri de persecuție. Catacombe creștine de o importanță specială au fost descoperite în Roma și Salonic. Anumite camere și locuri de întrunire folosite pentru adunările și serviciile divine ale creștinilor sunt împodobite cu fresce și tavane pictate deosebit de frumos, înfățișând *canthari*, păuni, păsări, pești (inclusiv răspânditul motiv al delfinului), cârcei de viță-de-vie și simbolul *chi-rho*. Alte fresce prezintă scene de pescuit, precum pescuirea minunată sau pescari de oameni, și scene de ospăț care

ar putea reprezenta în același timp mese funerare — agapele sau ospetele de dragoste, celebrate de păgâni ca simbol al reunirii cu defuncții care le-au fost dragi și de creștini în amintirea Cinei celei de taină, originea sărbătorii euharistice. Această sărbătoare era ținută și de comunitățile arabe și s-a perpetuat în islamul timpuriu. O frumoasă reprezentare a unei astfel de mese a fost aleasă pentru a-i comemora pe cei care se odihneau (căci primii creștini făceau uneori referire la mormintele lor ca la niște „locuri de odihnă” în care așteptau învierea) într-un mormânt creștin din secolul al IV-lea (*Mormântul banchetului*) de la Constanța, România. Cioburi ale vaselor utilizate la praznice (evocate în obiceiul priveghiului irlandez) pot fi găsite în multe astfel de morminte, în care se țineau praznicele pentru a celebra trecerea sufletului. Frescele care ornează remarcabilele necropole nord-africane, cum ar fi Tipasa, și catacombele Romei și ale Salonicului, unde Constantin a construit un port important, prezintă naturi statice cu fructe, flori, pești, carne gătită și alte bucate, reamintind de etalarea ostentativă a belșugului urban celebrat în manieră similară în „picturile florale” și în alte naturi moarte olandeze din secolul al XVII-lea: cornul abundenței al păgânelor Câmpii Elizee transpus în paradisul creștin. Pe la sfârșitul secolului al IV-lea se crede că astfel de ospete au fost împinse de conducătorii bisericești la cote scandaloase și au fost interzise de Sf. Ambrozio. Bogăția multor creștini din orașe din secolul al III-lea până în al V-lea este dovedită și de bijuteriile și de alte bunuri cu care au fost înmormântați, până când astfel de practici au căzut în dizgrație în secolul al V-lea.

Alte fresce din catacombe zugrăvesc scene din repertoriul antic, încărcate de semnificație creștină, ca de pildă mozaicul din secolul al III-lea de pe bolta din necropola aflată în subteranele Vaticanului, care Îl înfățișează pe Cristos ca *Sol invictus* („Soarele biruitor”), precum și o serie de scene biblice și apocrife: *Adam și Eva*; *Jertfa lui Avraam*; *Daniel în groapa cu lei* (inspirată din luptele din arenă); *Arca lui Noe*; *Tinerii evrei în cuptor*; *Iona și balena*; *Suzana și bătrânii*; *Adorația magilor*; *Botezul lui Cristos*; *Nunta din Cana*; *Învierea lui Lazăr*; minunile de vindecare și pâinea și peștii pentru hrănirea mulțimilor. În mod sporadic erau înfățișați și sfinți, ca de exemplu Sf. Tecla: deși la început locurile de înhumare ale creștinilor erau risipite printre cele ale contemporanilor lor păgâni în cimitire și catacombe, începând cu secolul al III-lea ele puteau fi grupate în jurul raclei (*martyrium*) unui conducător sau sfânt, în zone precizate de biserică; și, începând cu secolul al VIII-lea, au fost așezate în interiorul bisericilor sau al incintelor acestora; altarul bisericilor era adeseori așezat deasupra mormântului unui sfânt. În perioada Evului Mediu timpuriu, altarele trebuiau să conțină moaște, perpetuând astfel unirea multora dintre primele biserici creștine cu rămășițele celor care au pus temelia bisericii creștine primare.

Un asemenea loc important de adunare și de înmormântare din perioada creștină timpurie a fost Catacomba Priscillei din Roma, cu două niveluri de galerii

numite după Priscilla, din familia senatorială Priscilla Acilia. În mod neobișnuit, ea s-a dezvoltat pe terenul unei cariere de piatră dezafectate, în locul care acum este Via Salaria 430. Aici odihnesc Aquila și Priscilla, patronii bisericii de pe colina Aventino (un cuplu adesea menționat de apostolul Pavel), și contemporanele lor, sfințele Prassede și Pudenziana, fiicele lui Pudens, cărora le-au fost dedicate încă două importante biserici timpurii. Alte locuri sfinte de înmormântare au fost cele ale sfinților Felix și Filip și mulți papi, cel dintâi fiind Marcellinus (296–304 d.H.), au fost și ei încredințați pământului acolo, probabil motivați de însemnătatea acestor primi sfinți. Una dintre cele mai vechi camere decorate, datând din secolul al II-lea, este *Capella greca* sau cubiculumul *fractio panis*, cu masa sa centrală și băncile de perete, unde este posibil să fi fost celebrate agapele. Este decorată cu stuc (ghips), cu panouri pictate în imitație de marmură și ornamente arhitectonice în stil „pompeian”, inscripții grecești și fresce reprezentând scene biblice, bunăoară *Adorația magilor* (simbol al întemeierii bisericii), cea mai veche imagine cunoscută a *Fecioarei cu Pruncul*, și o splendidă redare a mesei euharistice. În apropiere se află

Creștin adormit întru
Domnul, aflat în
rugăciune, purtând un șal
de rugăciune asemănător
cu cele din tradiția iudaică,
încadrat de scene ale nunții
sale și ale văduvei
îndurerate cu copilul;
secolul al III-lea. Camera
Velati, Catacomba
Priscillei, Roma.





Sarcofagul în care a fost încredințat pământului un creștin roman de marcă, Iunius Bassus, secolul al IV-lea. Tezaurul Bazilicii Sf. Petru, Roma.

mai recentul cubiculum Velati. Frescele sale din a doua jumătate a secolului al III-lea descriu scene din viața defunctului. El este înfățișat cu mâinile ridicate în atitudinea de rugăciune orantă (un gest de implorare și adorare, în care mâinile sunt ridicate spre cer, cu palmele în sus, și nu împreunate ca în gestul medieval de omagiu), o eșarfă ce aduce cu șalul evreiesc de rugăciune acoperindu-i capul. Este încadrat de scene ce prezintă nunta sa și văduva îndurerată care îl alăptează pe propriul lor copil, amintind de Fecioara cu Pruncul. Stilul picturii este lejer și vag și comunică foarte bine privitorului emoția scenei. La picioarele sale se află semnătura anticarului Antonio Bosio (1575–1629), cel dintâi care a descoperit și a studiat catacombele romane, aducându-le în atenția opiniei publice.

O parte dintre creștinii mai bogați alegeau să fie înmormântați în sarcofage de piatră, de lemn sau de plumb, modă care a ajuns să fie populară pe teritoriul roman începând cu secolul al II-lea și până în secolul al V-lea d.H., odată cu adoptarea înhumării ca formă obișnuită de înmormântare, în locul incinerării. Roma, Ravenna și Arles au produs exemple deosebit de bogate și rafinate. Cele mai multe sunt însemnate doar cu simbolurile creștine deja menționate, iar cele ale evreilor cu *menora*, dar unele poartă scene figurative în stil antic ce aduc cu modelele lor păgâne. Un exemplu deosebit de fastuos din secolul al IV-lea este cel care adăpostește rămășițele lui Iunius Bassus, descoperit sub Bazilica Sf. Petru din Roma. Colonadele sale antice conțin imagini naturaliste clasicizante care înfățișează: (registru superior) *Traditio legis* (transmiterea autorității de către Cristos sfinților Petru și Pavel), *Jertfa lui Avraam*, *Prinderea lui Petru*, *Arestarea lui Cristos*, *Cristos înaintea lui Pilat*; (registru inferior) *Iov*, *Adam și Eva*, *Intrarea în Ierusalim*, *Daniel în groapa cu lei*, *Sf. Pavel în drum spre martiraj*. Acest aranjament iconografic se străduiește destul de mult să asocieze martiriul Părinților Bisericii romane cu patimile lui Cristos și cu profețiile Vechiului Testament referitoare la acestea. Un alt sarcofag deosebit din Roma, sculptat în porfir pentru a sublinia statutul imperial și care descrie o scenă de bătălie, se crede că a adăpostit rămășițele pământești ale Sf. Elena, mama primului împărat creștin, Constantin, căruia s-ar putea să-i fi fost destinat inițial.

Sub semnul crucii

Constantin și pătrunderea creștinismului în curentul social predominant

Se spune că însăși imaginea crucii, înălțată biruitoare deasupra soarelui, simbolul lui Apolo, reliefând astfel triumful lui Cristos asupra celui de neînvins – apărută într-o viziune, în ajunul încercării sale de a obține supremația imperială prin bătălia de la Podul Milvius din 312 d.H. –, i-ar fi asigurat împăratului Constantin victoria și ar fi condus la acceptarea creștinismului ca religie tolerabilă din punct de vedere social și politic. Este posibil ca împăratul Constantin să nu fi acceptat botezul decât pe patul de moarte, în 337 d.H., dar, din momentul în care a ajuns la putere, el a devenit un susținător activ al cauzei creștine, iar capul masiv aflat în Basilica Nova din Roma îl înfățișează cu ochii larg deschiși, contemplând parcă veșnicia, încă sub inspirația viziunii. În 313 d.H., Edictul de la Milano a acordat toleranță în tot imperiul de Apus în ceea ce privește modul de închinare, punând capăt persecuției creștinilor, care a caracterizat domnia lui Dioclețian, privilegiu care a fost extins și în partea de răsărit a imperiului în 324 d.H., odată cu extinderea domniei lui Constantin asupra acestei regiuni, ca urmare a înfrângerii omologului său Liciniu, împăratul provinciilor de răsărit ale imperiului. Pentru a consolida și a simboliza uniunea celor două părți ale imperiului, el a întemeiat o nouă Romă pe situl unui antic oraș grecesc numit Byzantion, întinzând o punte peste Bosfor și conciliind scindarea dintre Apus și Răsărit. Orașul l-a numit după sine însuși – Constantinopol – oraș care va deveni punctul central al producției artistice din Biserica Ortodoxă de Răsărit.



Capul lui Constantin,
primul împărat care a
acordat toleranță religioasă
creștinilor, secolul al IV-lea.
Basilica Nova, Roma.

„Publicarea” Scripturii creștine

Deja în 332 d.H., Constantin pusese temeliile câtorva biserici în noua sa capitală și i-a scris lui Eusebiu, episcop de Cezarea, cronicarul epocii, cerându-i să comande cincizeci de copii ale Scripturii creștine, care să fie păstrate în acestea. Căci toate bisericile aveau nevoie de cărți, pentru a-și putea desfășura liturghiile din ce în ce mai complexe și din care să se poată citi lecțiile biblice. Probabil că acele cărți pe

care le-a pus la dispoziție Eusebiu – inițiind în acest fel „publicarea” Scripturii creștine – nu erau ornamentate asemenea *Codexului Sinaiticus*, cea mai veche Biblie creștină completă care a rezistat timpului, copiată în grecește probabil în Cezareea, în cursul veacului al IV-lea. Cu toate acestea, asemenea acestui volum impunător, ele urmau să marcheze o nouă tendință în modul de prezentare a textelor sacre. Codexul sau cartea în formatul pe care îl cunoaștem – altfel decât cu sulul, care constituise în Antichitate principalul mijloc de transmitere a textelor literare – era întrebuințat încă din primul secol, dar a rămas o formă alternativă de publicare, mai ieftină, care și-a câștigat popularitatea numai în rândul comunităților creștine timpurii. Ele preferau această formă datorită accesibilității sale și a faptului că era ușor de realizat. Cele mai multe codexuri creștine timpurii constau pur și simplu dintr-un teanc de foi de papirus împăturite (aidoma celor excavate la Oxyrhynchus, în Egipt); evangheliile, epistolele și alte texte pe care le conțineau slujeau pur și simplu ca manuale de lucru ale umilelor comunități de credincioși. Ele erau de asemenea ușor de transportat și de ascuns în vremurile de persecuție și erau foarte adecvate pentru utilizarea notelor de trimitere în cadrul textelor. Sulurile și codexurile simple de papirus erau utilizate și de o sectă cunoscută sub denumirea de gnosticism, care amesteca elemente din mai multe religii, inclusiv din creștinism, și le combina cu magia și cu misticismul cabalistic. Unul dintre primele lor texte, un sul din Egipt, din secolul al III-lea spre al IV-lea¹, este decorat cu desenul unei cruci *ankh* cu un capăt în formă de inel, străvechi simbol egiptean al vieții, perpetuat nu numai în cercurile gnosticilor, ci și în cele creștine, unde era cunoscut drept *crux ansata* (latinescul pentru „cruce cu mâner”).

În cele din urmă, codexul a ieșit la suprafață odată cu modul de închinare creștin, în secolul al IV-lea, iar pandectele biblice (termen utilizat pentru Bibliile complete și care însemna „culegere”) care au început să apară sporadic de atunci înainte (întrucât erau întotdeauna o excepție costisitoare și o afirmare simbolică a unității textelor biblice) erau tomuri scumpe, din pergament fin, cu o scriere uncială oficială (scriere oficială cu litere de tipar rotunjite). Amplasarea în pagină era realizată de așa natură încât să poată cuprinde semne distinctive ornamentale, deoarece codexul sfânt a ajuns treptat să fie recunoscut, împreună cu crucea, ca simbol fundamental al credinței.

Temeliile Bisericii bizantine

Patronajul lui Constantin i-a adus credinței creștine o nouă serie de oportunități și de provocări de ordin artistic. El a dorit să clarifice în ce anume consta în mod precis noua credință pe care el și supușii săi o îmbrățișau și, de asemenea, dorea să

cultive unitatea în întreaga *oikoumenē* creștină (sau ecumenă – comunitatea creștină universală). Așadar, a început să convoace conciliile bisericești internaționale, cum a fost de pildă primul conciliu ecumenic internațional de la Niceea din 325 d.H., la care au participat reprezentanți ai bisericilor primare în scopul de a discuta ritualurile comune și crezul comun, de a stabili un corp de scripturi definite canonic, pentru a determina care este ortodoxia și pentru a respinge gândirea eretică. Acest proces avea să contribuie la întemeierea unui număr de biserici regionale care se aflau în afara sau la granița ortodoxiei și a hegemoniei bizantine: cea siriacă, armeană, georgiană, coptă, etiopiană și nubiană. Fiecare dintre acestea își va dezvolta propria cultură creștină, folosindu-se de propriile lor limbi vernaculare scrise, grafii și stiluri artistice pentru a-și consolida identitatea (a se vedea capitolul 4).

Mama lui Constantin, Sf. Elena (cca 250–330 d.H.), a fost trimisă într-o solie pentru a vizita locurile sfinte menționate în evanghelii, posibil ca mijloc de promovare a autorității Bisericii bizantine și a Imperiului Bizantin, aflate în ascensiune. Călăuzele locale s-au grăbit să profite de bunăvoința ei și să-i prezinte locurile asociate în mod tradițional evenimentelor biblice. Se pune că Elena, întocmai ca fiul ei ceva mai înainte, ar fi primit o viziune în care i s-ar fi descoperit locul în care a fost îngropat lemnul pe care a fost răstignit Cristos, relicva „Crucea Adevărate”, pe care a dezgropat-o și a recuperat-o. Elena s-a convertit la creștinism în anul 312 d.H., după vârsta de șaiszeci de ani, și era renumită pentru veșmintele modeste, pentru actele ei de caritate și pentru pelerinajul în Țara Sfântă, unde a și murit. Găsirea sau „inventarea” Crucii Adevărate este datată de regulă în 335 d.H., iar asocierea cu Elena poate fi apocrifă. Rolul i-a fost atribuit pentru prima dată de Sf. Ambrozie, dar cea mai veche referire la această descoperire este dată de Chiril din Ierusalim, care a scris în 346 d.H. că „lemnul mântuitor al crucii a fost găsit în Ierusalim, în timpul domniei lui Constantin, și că a fost dislocat bucată cu bucată din locul lui”. Crucea, un degradant și temut instrument de tortură, nu fusese venerată mai înainte ca simbol al credinței creștine, dar, din această perioadă, ea a început să se ridice la o poziție de însemnătate crucială.

Memoria legăturilor întreținute de Constantin cu Britannia ar fi putut avea o contribuție în rolul jucat ulterior de această regiune, începând cu secolul al VII-lea, la înălțarea crucii la statutul de cel dintâi simbol al creștinismului și al vieții veșnice. Pe locul respectiv a fost întemeiată de îndată o mănăstire, iar pe locul identificat de Elena drept Golgota, Constantin a ridicat Biserica Sfântului Mormânt, care adăpostește movila Golgotei și o structură care cuprinde ceea ce se credea a fi mormântul lui Cristos. Alte lăcașuri erau cel de pe Muntele Măslinilor și cel de la Betleem, ridicat peste locul nașterii lui Cristos. Fără să uite temeiurile puterii sale,

el a construit biserici importante și în Roma, inclusiv Bazilica Sf. Petru, Lateranul și Biserica Mântuitorului Cristos. Constantinopolul a dobândit Hagia Eirene, Biserica Sfintei Înțelepciuni (Hagia Sofia, reconstruită ulterior de Iustinian) și Biserica Sfinților Apostoli, ambele construite de fiul său, Constantin al II-lea, iar Ierusalimul s-a ales cu „noua” Biserică a lui *Theotokos (Nea)*. În Salonic, Rotonda zidită de Galeriu a fost transformată în biserică tot cam în această perioadă, iar domul ei a fost ornamentat cu mozaicuri înfățișând o mulțime celestă de îngeri adorabili. Masiva biserică Acheiropoietos, una dintre cele mai vechi biserici care încă se află în uz, datează la rândul ei din secolul al IV-lea sau al V-lea, la fel ca și marea biserică Sf. Dimitrie și bisericuța Sf. Gheorghe, cu frumoasele sale mozaicuri reprezentând scena *Cristos în slavă* și simbolurile evangheliștilor.

Ascensiunea artei creștine timpurii

Asemenea așezăminte, împreună cu palatele privilegiate de Constantin, inclusiv cele din Constantinopol, Trier și Paderborn, cu bisericile aferente, au avut parte de o ornamentație generoasă și au stimulat producția de artă cu teme creștine. În relatările referitoare la darurile lui, demult distruse – topite, fără îndoială, pentru valoarea lor în aur –, se vorbește despre un miel realizat din 13,6 kg (30 lb) de aur, din care curgea apă în cristelnița aflată în baptisteriul din Lateran, încadrat de două statui înalte de 1,5 m (5 ft), a lui Cristos și a lui Ioan Botezătorul, cântărind 77 kg (170 lb) și respectiv 57 kg (125 lb), statuia lui Cristos fiind cea mai grea. În același timp, la Bazilica Sf. Petru (Vatican) altarul din aur și argint se putea mândri cu 400 de pietre prețioase. Bisericile lui Constantin puteau rivaliza cu orice templu păgân.

Ornamentația lor și a altora care au răsărit în zona mediteraneană a perpetuat multe teme din Antichitate. Scene nilotice în care continuă să apară crocodili, palmieri și alți reprezentanți ai florei și ai faunei, avându-și originea în vechiul Egipt, sunt sculptate pe grinzile tavanului din nava bisericii Sf. Ecaterina de pe muntele Sinai, unde evocă ideea Edenului prin intermediul fertilei abundențe a fluviului Nil. Reprezentările celor patru anotimpuri personificate, care împodobeau pardoselile multor vile romane de pe întinsul imperiului, pot fi văzute și pe pardoseala cu mozaic a bisericii de la Petra. Imaginile preluate din calendar, ilustrând muncile specifice diverselor luni (secerișul și altele de felul acesta), care însuflețesc pardoselile Vilei Șoimarului din Argos, au fost adoptate de creștinii primari și transmise de-a lungul Evului Mediu, continuând să apară în paginile de calendar ale manuscriselor liturgice din Evul Mediu târziu. Alături de ele apar adesea semnele zodiacului și personificări celeste. Căci trecerea timpului și mișcarea

corpurilor cerești nu erau considerate contradictorii cu învățătura creștină. Erau văzute mai degrabă ca o parte a mecanismului prin care voia lui Dumnezeu era proclamată în cuprinsul creației, *influxus stellarum* sau influența stelelor fiind agentul voinței cosmice, așa cum ne-ar fi spus orice teolog creștin medieval și așa cum a mărturisit Shakespeare cu ai săi „îndrăgostiți născuți sub stea nenorocoasă”.

Și în alte părți ale Imperiului Roman, chiar și în cele mai îndepărtate provincii, precum Britannia, practicarea credinței creștine a luat amploare și a devenit tolerabilă din punct de vedere social. Bisericele din case, care înainte funcționaseră în secret, au început să se adune pe față și au luat ființă multe altele noi. Ca să luăm cazul Britanniei provinciale, la Vila Lullingstone din Kent *nymphaeum*-ul de la subsol a fost închis și înlocuit cu două camere de la parter, separate de restul casei și având o ușă exterioară pentru a permite accesul general; un sanctuar privat a cedat locul unei biserici publice anexate unei locuințe particulare. Pe perețele de



vest se găsea o friză pictată, de dimensiuni generoase, portretizând șase personaje înveșmântate în stilul roman răsăritean târziu, cu mâinile ridicate spre cer în poziție de rugăciune orantă, încă respectată în multe biserici răsăritene și utilizată ca parte a succesiunii de rugăciuni islamice. S-ar putea ca ele să-i reprezinte pe membrii familiei creștine care le-a comandat, pe cei care au slujit acolo (unele dintre piesele de îmbrăcăminte reprezentând poate odăjdii timpurii) sau pe anumiți sfinți preferați. Materialele cu modele colorate și ornamente personale sunt incontestabil de factură răsăriteană, reflectând influența curții lui Constantin și prevestind stilul artei bizantine medievale timpurii. Pe un alt perete era pictat un mare simbol *chi-rho*, încadrat de caracterele grecești „alfa” și „omega” – „Eu sunt Alfa și Omega, zice Domnul Dumnezeu, Cel care este, Cel care era și Cel care vine” (Apocalipsa 1:8) – așezate în interiorul coroanei de lauri a biruitorului, pe care stau porumbei, simboluri ale păcii și ale Duhului Sfânt. Acest simbol este înscris într-un arc de

Frescă din secolul al IV-lea, înfățișând creștini timpurii în atitudinea de rugăciune „orantă”, dintr-o sală care fusese un *nymphaeum* păgân, dar care a fost adaptată ca biserică creștină de casă în secolul al IV-lea, la Vila Lullingstone, Kent. British Museum.



triumf clasic, toate aceste niveluri de semnificație reafirmând credința în victoria lui Cristos asupra morții și rolul Lui de veșnic *Logos*, de Cuvânt: „La început era Cuvântul, și Cuvântul era cu Dumnezeu, și Cuvântul era Dumnezeu” (Ioan 1:1).

Prețioasele fragmente de tencuială pictată de la Lullingstone au fost restaurate cu migală la British Museum, unde poate fi văzut un alt exemplu dintre cele mai de seamă ale artei creștine timpurii, un mozaic din secolul al IV-lea de la Vila Hinton St. Mary din Dorset. În medalionul central se află un bust cu alură tinerească al unui Cristos imberb, purtând un veșmânt roman care cade în falduri, cu un *chi-rho* în chip de nimb în spatele creștetului, flancat de două rodii, care simbolizează viața veșnică. Acest mozaic era etalat cu mândrie în camera principală de primire și constituie prima ilustrare încă existentă a lui Cristos din Britannia și una dintre cele mai vechi din întregul Imperiu Roman de Apus. Alte elemente ale iconografiei acestui mozaic sunt în acord cu imagistica clasică, dar este posibil să li se fi dat interpretări creștine, cum ar fi de exemplu capetele din cele patru colțuri – în mod tradițional vânturile, dar aici desemnându-i probabil pe cei patru evangheliști – și Belerofon străpungând-o cu sulița pe Himera, scenă care aici ar putea reprezenta biruința binelui asupra răului, transformată mai târziu în iconografia creștină a Sf. Mihail și mai apoi a Sf. Gheorghe ucigând balaurul. În același fel, mozaicul de la Vila din Frampton (Dorset) îmbină imagistica creștină cu cea păgână, zugrăvind un *chi-rho*, un *cantharus*, delfini, un călăreț străpungând o leoaică și imagistică bahică, probabil adaptată cu referire la euharistie. El înfrumuseța ceea ce reprezenta probabil sufrageria, sală potrivită nu numai pentru mesele de zi de zi, ci și pentru agapele creștine.

Mai ambigue în tematica lor sunt mozaicurile de la Vila Littlecote, Wiltshire, găsite într-o clădire cu destinație religioasă, cu trei abside și o cameră de baie, care erau despărțite de casa în sine. Ele zugrăvesc *canthari*, viața marină și pantere. Acestea din urmă erau un simbol al lui Cristos în textul creștin timpuriu al *Physiologus*-ului sau „Minunile Răsăritului” – una dintre sursele bestiarului medieval care prezenta locuitorii mitologici, flora și fauna Africii și Asiei și le impregnau cu simbolism alegoric creștin. Alături de aceste imagini se află portretizări ale lui Orfeu, deghizat în Apolo, ambii văzuți ca zei salvatori, asemenea lui Cristos. Acesta ar putea fi încă un caz de adaptare creștină a imagisticii păgâne, exact așa cum zeitățile celtice au ajuns să fie asociate cu cele ale Antichității clasice de-a lungul celor patru sute de ani precedenți (de pildă, templul lui Sulis Minerva din Bath). Ca alternativă, această iconografie ar putea chiar semnala revolta proprietarului păgân din secolul al IV-lea împotriva a ceea ce devenea norma creștină, ca urmare a adoptării creștinismului ca religie de stat.

Declinul Imperiului Roman

La începutul secolului al V-lea, imperiul era măcinat din interior. În Italia, în Galia și în Peninsula Iberică, episcopii au umplut o parte din vidul de putere creat datorită restrângerii și transformării imperiului în urma presiunii exercitate de atacurile externe și de migrația popoarelor „barbare” de dincolo de *limes*-ul său (adică de frontierele sale) – migratori economici sau cuceritori și colonizatori locali. La sfârșitul secolului al IV-lea și în secolul al V-lea, numeroase tezaure constituite din obiecte din metale prețioase au fost îngropate pentru a le proteja de năvălitori, iar despre câteva dintre ele se crede că ar fi putut reprezenta colecții de vase bisericești. Trei astfel de tezaure din Britannia perioadei romane târzii sunt: Tezaurul de la Water Newton, de la sfârșitul secolului al IV-lea, care cuprinde inscripții creștine de dedicare și foițe de metal inscripționate cu cruci; Tezaurul de la Hoxne și Tezaurul de la Traprain Law, o colecție de obiecte din argint, o parte laice și o parte vase bisericești creștine, precum o admirabilă cană din argint aurit lucrată în relief cu scene din Vechiul și din Noul Testament (*Căderea, Moise, Adorația magilor*) – prada britanilor care au năvălit în hărțuita provincie romană din vecinătate la începutul secolului al V-lea și și-au dus captura în fortăreața lor de pe deal, lângă Edinburgh.

Multe orașe continentale au continuat să funcționeze ca orașe catedrală, întreținute de piețele locale și de administrația episcopală. În Britannia, decăderea multor orașe, o economie eminentamente agrară și predilecția pentru locuri de închinare rurale însemna că multe dintre așezările și structurile care întruchipau contribuția romanilor au căzut treptat în ruină, vestigiile acestora fiind elogiuate de succesorii lor anglo-saxoni drept „lucrarea gigantilor”, în poemul „Ruina”, scris în engleza veacului al X-lea. Cu toate acestea, chiar și aici, memoria perioadei romane, care fusese martora începuturilor creștinismului în Britannia, a mai supraviețuit și a ieșit la suprafață din timp în timp în arta și cultura statelor succesoare și a cârmuitorilor acestora, care se socoteau moștenitori ai Romei. În acest timp, Constantin, care fusese declarat pentru prima dată împărat în York, în 306 d.H., zăcea înhumat în îndepărtatul Constantinopol, în biserica pe care o zidise pentru a-i comemora pe ucenicii lui Cristos, prezentându-se posterității ca moștenitor atât al demnității imperiale cât și al celei apostolice, prin simbolismul așezămintelor întemeiate de el și al artei acestora.

Martiri și mozaicuri

Bisericile timpurii din Italia

Dintre toate centrele timpurii ale credinței creștine, Roma, inima imperiului care a dominat lumea Antichității târzii, a produs cele mai multe mărturii vizuale și arheologice ale vieții și ritualurilor primilor creștini. Orașul, în care a fost martirizat apostolul Petru, în 64 d.H., avea deja o numeroasă componentă evreiască printre neguțătorii săi, și probabil că aceștia s-au aflat printre primii care au primit învățătura creștină (Faptele apostolilor relatează că, atunci când apostolii au predicat pentru prima dată în Ierusalim, erau prezenți „străini din Roma”). Este posibil ca acest lucru să fi contribuit la expulzarea evreilor din Roma de către Claudiu în anul 50 d.H. Ei s-au întors la scurt timp după moartea lui și probabil că de atunci înainte a început să se lărgească ruptura dintre evrei și creștini, fiindcă cei din urmă primeau între ei un puhoi de convertiți neevrei. În oraș exista deja o comunitate creștină bine organizată în momentul în care apostolul Pavel a sosit acolo în 61 d.H. Acești primi creștini proveneau în mare parte din ramurile mai sărace ale societății – lucrători, sclavi, comedianți, negustori și alții asemenea lor –, dar și membri ai elitei, inclusiv nepoata împăratului Dioclețian, Flavia Domitilla (care a fost, prin urmare, exilată), își mărturiseau credința în perioada de sfârșit de secol și întemeiau biserici de casă. Deja în secolul al IV-lea existau în Roma douăzeci și cinci de astfel de *tituli* (precursoarele parohiilor); numele întemeietorilor lor, dintre care mulți erau socotiți sfinți, erau păstrate în consacrările bisericilor care s-au ridicat pe locurile lor. Au rămas urme ale unor astfel de biserici de casă timpurii și ale locurilor de îngropăciune ale membrilor lor, dar altele s-au pierdut, o parte dintre ele probabil reunindu-se în apartamente de la etajele superioare (așa cum mai fac și astăzi unele sinagogi, bunăoară cea din ghetoul venețian).

Bazilici creștine timpurii

În timpul mai tolerantului secol al IV-lea, au început să fie construite bazilici creștine după modelul clădirilor civile romane. Printre așezămintele romane ctitorite de