

SEMNIFICAȚIILE IMAGINILOR DIN VECHIUL BAPTISTERIU DE LA DURA EUROPOS, ÎN CONTEXTUL APARIȚIEI ARTEI CREȘTINE

Pr. drd. Gheorghe MIHĂILĂ

Mântuitorul și-a îndeplinit obligațiile rituale la Templul din Ierusalim, dar și în sinagogile evreilor, unde intra adesea pentru a se ruga și pentru a învăța poporul. Pentru rugăciunea personală, dar mai ales pentru săvârșirea unor acte care vor sta la baza cultului specific Noului Testament, Domnul Hristos a preferat însă alte locuri. Sfintele Evanghelii ne arată că El a ales să Se roage în grădina Ghet-simani sau pe Muntele Eleonului, iar pentru serbarea Paștilor a mers împreună cu Apostolii în casa unui om din Ierusalim (în foișorul de sus), unde a avut loc și Cina cea de Taină (Luca 22, 12).

Sfinții Apostoli s-au rugat în templu (Fapte 2, 46), în special în „pridvorul” sau „foișorul numit al lui Solomon”, însă, pentru oficierea Sfintei Euharistii și pentru agape, atât în Palestina, cât și în diasporă, foloseau casele particulare ale credincioșilor mai înstăriți, care puteau pune la dispoziție săli mai mari, mai potrivite pentru astfel de activități. Această situație se întâlnește și în perioada post-apostolică (secolele I-II). Până la sfârșitul secolului al II-lea nu s-au descoperit construcții ridicate doar pentru cultul creștin.

Una dintre cele mai importante slujbe ale cultului creștin este Taina Botezului, care la început se oficia în aer liber, mai ales la râuri, precum și în case particulare, în care se adunau creștinii pentru a participa la cult. Din cartea Faptele Apostolilor aflăm că Apostolul Pavel a botezat-o pe Lidia în Filipi, în râul din apropiere (Fapte 16, 15), Apostolul Petru l-a botezat pe sutașul Corneliu în apa din apropiere (Fapte 10, 47), iar diaconul Filip a botezat pe un mare dregător al Candachiei, regina Etiopiei: „S-au coborât amândoi în apă, și Filip, și famenul, și l-a botezat” (Fapte 8, 38). Numărul mare de persoane care urmau a fi botezate, precum și decizia de a nu

permite accesul celor nebotezați în Biserică, a impus amenajarea unui spațiu special pentru Taina Botezului, cunoscut sub numele de „baptisteriu” (*baptisterium*, care însemna „cadă” sau „bazin de baie”¹). Aceste spații erau amenajate în apropierea bisericilor, dar independent de ele².

De obicei, un baptisteriu era format dintr-o tindă sau pridvor – loc destinat catehumenilor să se lepede de păgânism, de satana, și să mărturisească credință creștină – și o a doua încăpere, de formă dreptunghiulară sau circulară, în care se afla bazinul cu apă pentru Botez. Bazinul era înconjurat de o bordură înaltă de marmură, întreruptă de spații prevăzute cu scări care coborau în bazin. Uneori baptisteriile erau de dimensiuni foarte mari și cu timpul au fost transformate în biserici.

Potrivit descoperirilor arheologice, primele baptisterii datează din perioada persecuțiilor. „Cea mai veche evidență arheologică a unui baptisteriu este de origine siriană și provine din Dura Europos, un oraș-garnizoană situat pe malul drept al Eufratului, în Irakul de azi, nu foarte departe de Palmira.”³

La Dura Europos, o expediție franco-americană condusă de Michael Rostovtzeff, desfășurată între anii 1931 și 1932, a scos la lumină ruinele unui vechi locaș de rugăciune amenajat într-o casă situată pe aceeași stradă cu sinagoga și cu templul dedicat zeului Mithras. Ruinele acestui locaș au fost descoperite într-un terasament de protecție realizat înainte de anul 256 de locuitorii din Dura, pentru a consolida apărarea orașului împotriva unui posibil atac al persanilor. Îngroparea casei a fost temporară și a avut un rol de apărare, asemenea altor clădiri din apropierea fortificațiilor.

Era o casă care aparținuse unei persoane din clasa mijlocie, construită din cărămidă nearsă, pe fundație de piatră, având în jurul ușilor blocuri de ipsos sculptate. Camerele erau aranjate potrivit modei asiatice, în jurul unei curți pavate, la care se putea ajunge

¹ Fernand Cabrol et Henri Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, tome deuxième, première partie, Paris, 1925, p. 386.

² „Intra atrium sit aedes baptisterii”, în *Testamentul Domini Nostri Jesus Christi*, I, 19, Polirom, Iași, 1996, p. 44.

³ Karl Christian Felmy, *De la Cina cea de Taină la Dumnezeiasca Liturghie a Bisericii Ortodoxe. Un comentariu istoric*, traducere de pr. prof. dr. Ioan I. Ică, Editura Deisis, Sibiu, 2004, pp. 50-51.

printr-un hol îngust. La interior, pereții erau acoperiți cu un strat gros de tencuială. O inscripție, probabil aplicată cât mortarul era încă umed, conține data 232 d.Hr., dar există indicii că suprafața a fost refăcută după zece ani. S-ar părea că un perete despărțitor dintre două camere a fost îndepărtat pentru a rezulta o cameră mai spațioasă, devenind astfel un loc unde creștinii s-au putut aduna într-un număr mult mai mare. Perpendicular pe camera de adunare era situată o altă încăpere, cât jumătate din suprafața celeilalte, care ar fi putut fi folosită pentru instruirea catehumenilor. Din această cameră, o ieșire ducea către o altă încăpere lungă, îngustă, dreptunghiulară, cu podea din lemn. Dintre toate încăperile, urmele decorațiilor găsite în această cameră indică în mod clar că aceasta era destinată întâlnirilor celor care credeau în preceptele Evangheliei. S-au mai păstrat câteva picturi murale care redau episoade din istoria mântuirii⁴, dar s-ar părea că „toți pereții baptisteriului au fost acoperiți cu picturi”⁵. Frescele au fost extrase și sunt expuse în prezent în Galeria de Artă a Universității Yale din America.

Pe tocul ușii de la intrarea în această cameră erau trei inscripții: „Un Dumnezeu este în ceruri”, „Amintiți-I lui Hristos de umilul Sisoe”, „Amintiți-I lui Hristos de Proclus, în mijlocul vostru”. Probabil Sisoe și Proclus au fost cele două persoane care au înfrumusețat încăperea.

Picturile și obiectul de cult descoperite în timpul săpăturilor arheologice arată că această cameră fusese utilizată ca baptisteriu. O cristelniță din piatră, în formă de sarcofag, deasupra căreia se afla un tabernacul sprijin pe două coloane, se afla la unul dintre capetele camerei. Adâncimea redusă a căzii și lipsa unor conducte care ar fi putut aduce apa conduc la ideea că în această cameră botezul s-a practicat prin stropire sau turnare. De altfel, dacă s-ar fi dorit a se face botezul prin scufundare, se putea merge la râul Eufrat, care era în apropiere.

Programul iconografic din baptisteriul de la Dura Europos se distinge de ansamblurile iconografice întâlnite în catacombele din Roma prin relația stabilită între subiectele alese pentru a fi

⁴ Marc Griesheimer, *La maison des chrétiens de Doura Europos*, în „Le Commentaire de Documents Figuratifs. La Méditerranée Antique”, dirigée par Sophie Collin Bouffier et Marc Criesheimer, Editions du Temps, Paris, 2000, p. 277.

⁵ André Grabar, *Christian Iconography – A Study of Its Origins*, Bollingen Series XXXV, Princeton University Press, New York, 1968, p. 20.

reprezentate și locul pictării lor pe pereți, prin proporțiile și tehnicile întâlnite. Un albastru aprins, presărat cu stele, era pictat pe bolta tabernaculului, iar pe peretele din spatele cristelniței era o compoziție ce prefigura picturile ulterioare de pe abside. Pe pământ roșu, se distingeau figurile micșorate ale lui Adam și a Evei, stând în picioare, de o parte și de alta a unui copac, care ar putea fi „copacul căderii”. Deasupra lor, la o scară mai mare, era reprezentat Păstorul cel bun, purtând pe umăr un miel și având în față Sa schițate șaptesprezece oi (*foto 1*). Dacă Adam și Eva se întâlnesc pictați în catacombe cam în aceeași perioadă, dar fără o raportare la ilustrarea „Păstorul cel bun”, în baptisteriul de la Dura cele două teme erau reprezentate în cadrul aceleiași scene și i s-a rezervat locul cel mai important din baptisteriu. Aceste teme, care reflectă învățătura creștină despre păcatul originar și despre răscumpărare, beneficiau de o localizare centrală, iar reprezentarea Păstorului cel bun domina, în timp ce imaginea păcatului originar, redat prin pictarea lui Adam și a Evei, era doar într-un colț al scenei.



Foto 1

Interpretarea acestei picturi din fața cristelniței este evidentă: cei care urmau să se boteze vedeau pe vechiul Adam care a păcătuit și pe Noul Adam – Hristos, Care izbăvește oamenii de păcatul originar, iar dimensiunea mult mai mare a Păstorului, în raport cu Adam, ne arată că atenția cea mai mare era acordată răscumpărării oferite prin Taina Botezului.

În aceeași cameră, mai erau pictate scene cu figuri mici, de origine elenă, dispuse pe două registre, de dimensiuni aproape egale. Peretele nordic înfățișa, pe un fond alb, scene relatate în Noul Testament. Într-una din ele erau reprezentați Iisus și Apostolul Petru

încercând să meargă pe apă (*foto 2*), apoi „Vindecarea paralizicului” (*foto 3*)⁶ și Învierea, redată prin pictarea celor trei Marii mergând cu mir la mormântul Domnului.



Foto 2



Foto 3

În prima scenă era reprezentat Petru cu barbă, păr negru, creț, purtând o tunică și o mantie. Picioarele afundate în apa pământie exprima nesiguranța Apostolului, care își întinde mâna dreaptă pentru a prinde mâna întinsă a lui Hristos. Pe puntea corăbiei stăteau ceilalți Apostoli, purtând haine ornamentate și viu colorate.

Imagina vindecării paralizicului conținea două episoade succesive: primul Îl prezenta pe Iisus întinzând mâna spre cel bolnav, cu un gest de compasiune, al doilea îl arăta pe omul care fusese bolnav pășind, ducându-și în spate patul. Cele mai multe reprezentări pe această temă din perioada de început a artei creștine îl arată doar pe omul slăbănog pășind cu patul în spate, indicând astfel vindecarea, iar Vindecătorul fie este absent, fie stă la distanță. Această pictură din baptisteriu conține una dintre cele mai vechi reprezentări ale lui Iisus ca tânăr fără barbă.

Alături de aceste mici scene, pe un fundal roșu uniform, se distinge o pictură mare, monumentală, care reda imaginea celor trei

⁶ Robin Margaret Jensen, *Understanding Early Christian Art*, London, 2000, p. 87.

Marii aducând mir la mormântul lui Iisus. Având o lumânare într-o mână și un vas cu mirodenii în cealaltă, ele erau alături de sarcofagul cu un acoperiș ascuțit, din care se putea vedea doar una dintre laturile scurte, împodobită cu două stele. Acest ultim detaliu, precum și absența îngerilor și a capacului sarcofagului sprijinit la intrarea în peșteră făceau ca pictura să se diferențieze de redarea obișnuită a acestei scene, mai ales că ea era „cu mai mult de jumătate de secol mai devreme decât celelalte reprezentări ale aceluiași subiect la Roma și mai mult de un secol mai devreme decât celelalte reprezentări ale femeilor sfinte la mormânt”⁷. Evocarea Învierii și locul pe care această imagine îl avea pe perete arată valoarea simbolică a ritualului Botezului, reprezentând moartea și învierea creștinului, anticipată de cea a lui Iisus.

Aceste picturi erau dedicate neofiților și se presupune că în locurile unde nu s-a mai păstrat pictura au fost desenate și alte scene din Noul Testament⁸.

Sub tencuiala unei cornișe se găseau picturile din registrul inferior. Au putut fi identificate urmele a două scene, inspirate, se pare, din rugăciunile din slujba de Botez: femeia samarineancă la fântână și victoria lui David asupra lui Goliat⁹.

Reprezentarea femeii samarince la fântână era cea mai grațioasă. Femeia din Samaria se apleca spre fântână pentru a scoate apă. Domnul Hristos nu era reprezentat. E posibil ca artistul să fi rămas fără spațiu sau poate a considerat că pictarea femeii, care simbolizează Biserica oferind apa Botezului, era suficientă pentru a transmite un anumit mesaj.

Deși foarte fragmentată și rău conservată, fresca a doua a fost ușor de identificat prin cele două inscripții: David și Goliat. Iconografia este mai puțin obișnuită. Goliat stă lungit cu fața în sus, iar David se apropie din spate rotind cu mâna dreaptă o sabie cu care va reteza capul uriașului. O mare parte din imaginea corpului lui David nu se mai păstrează, dar se poate presupune că el poate apuca cu stânga capul lui Goliat. De asemenea, s-a pierdut și reprezentarea picioarelor lui Goliat și e greu de imaginat cum ar fi

⁷ André Grabar, *op. cit.*, p. 21.

⁸ Idem, *Le premier art chrétien*, Paris, 1967, p. 70.

⁹ Robin Margaret Jensen, *op. cit.*, p. 87.

putut fi ele înghesuite în spațiul îngust disponibil, dar, probabil, ele erau înfățișate atârând. La fel de neclar este cu ce a fost ocupat spațiul din spatele lui David.

Cu toate acestea, intenția compoziției este lipsită de echivoc și, deși rară, nu este unică. De fapt, chiar trăsăturile deosebite ale reprezentării, cu apropierea lui David din spatele lui Goliat și cu acesta din urmă căzut pe spate, apar în una dintre cele mai timpurii reprezentări pe acest subiect, pe un platou de argint din secolul al VII-lea din Cipru, care se află acum în Muzeul Metropolitan din New York¹⁰. Doar că apare o deosebire cu referire la decapitarea uriașului. Dacă, în reprezentarea de la Dura Europos, David se pregătește să lovească, în imaginea cipriotă, David îi taie capul lui Goliat. O trăsătură iconografică importantă e legată de reprezentarea armelor lui Goliat. Fiecare artist a avut libertatea de a le reprezenta așa cum a găsit de cuviință pentru a ocupa spațiul disponibil. La Dura Europos se poate identifica scutul în spatele lui Goliat, pe dreapta, iar lancea este înfiptă în pământ, la picioarele sale. Pe tipsia de argint, armele umplu în mod decorativ colțul drept al spațiului ilustrat: un scut mare, un coif și o sulită ocupă spațiul gol, contrabalansat, la stânga, de praștia lui David și de câteva pietre.

Victoria lui David asupra lui Goliat avea menirea de a-i încuraja pe neofiți, aducându-le aminte că ajutorul oferit de Dumnezeu face posibile victorii neimaginabile.

Descoperirea picturilor murale creștine de la Dura Europos a venit ca o mare surpriză: întotdeauna s-a considerat imposibilă existența unui locaș de cult creștin suprateran și, *a fortiori*, a picturilor murale în această perioadă.

Datarea locașului și a picturilor existente nu poate fi tăgăduită, reprezentând o dovadă de necontestat că cei care credeau în Evanghelie aveau amenajate locașuri proprii de rugăciune în orașele romane, din timpul domniei împăratului Severus, chiar dacă religia lor era considerată ilegală, iar persecuțiile nu încetaseră. Se știe că în timpul persecuțiilor din secolul al treilea și începutul celui de-al

¹⁰ Kurt Weitzmann and L. Kessler Herbert, *The frescoes of the Dura synagogue and Christian art*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C., 1990, p. 84.

patrunea locașurile de cult creștine erau distruse, împreună cu tot ceea ce era în ele.

Picturile murale din baptisteriu au o mare importanță din două motive: în primul rând datorită datării lor (începutul secolului al III-lea), și în al doilea rând pentru că sunt singurele de acest fel; celelalte picturi murale existente, fie din aceeași vreme, fie ulterioare, aparțin artei funerare.

Prezența picturilor în camera amenajată pentru Botez, și nu în camera destinată întâlnirilor curente pentru rugăciune și pentru Sfânta Euharistie dovedește importanța acordată de creștinii acelor timpuri și locuri rânduiei Botezului¹¹.

O bună mărturie a începuturilor artei creștine o reprezintă picturile din baptisteriul de la Dura Europos, iar monumentele din această localitate de la frontiera Imperiului Roman (*mithraeum*, sinagoga și baptisteriul), împodobite cu picturi, relevă „același stil schematic adoptat de artiștii locali”¹². Picturile din baptisteriul de la Dura nu sunt unice. Cele mai cunoscute sunt simbolurile și imaginile descoperite în catacombele de la Roma.

Creștinii din primele secole au intrat în contact cu civilizația romană, în care imaginea avea un rol important. De aceea, istoricul André Grabar, preocupat în mod special de relația dintre doctrina religioasă și reprezentarea vizuală a acesteia, a subliniat faptul că această tendință va fi urmată și de creștini. „Societatea romană era prea favorabilă prezenței unui repertoriu de imagini care să însoțească expresia verbală a unei doctrine religioase, oricare ar fi fost aceasta.”¹³

După întemeierea Bisericii, creștinii au simțit nevoia reprezentării persoanelor sfinte și în forme vizibile, mai ales că cei mai mulți dintre ei proveneau din popoarele indo-europene, care nu puteau concepe divinitatea decât în forme concrete sau vizibile.

Pe măsură ce în marile orașe ale lumii greco-romane au fost convertite mai multe persoane, a devenit mai necesară folosirea în cult a imaginilor religioase. „Dacă de la multitudinea de păgâni

¹¹ Georg Kretschmar, *Die Geschichte des Taufgottesdienstes in der Alten Kirche*, în „Leiturgia”, Band V, 1970, p. 5.

¹² Robin Cormack, *Byzantine Art*, Oxford University Press, London, 2000, p. 13.

¹³ André Grabar, *Iconoclasmul bizantin. Dosarul arheologic*, București, 1991, p. 35.

convertiți nu s-a așteptat să se renunțe la lucrurile frumoase și plăcute care-i înconjurau în viața de zi cu zi, cu atât mai puțin s-a așteptat excluderea artei din obiceiurile lor religioase. Obișnuieți să se închine statuilor din marmură reprezentând pe zeii lor, aceștia ar fi fost foarte greu atrași către o religie în care singurul obiect tangibil de venerație era cuvântul scris.”¹⁴ Acest curs firesc al lucrurilor a fost urmat de majoritatea creștinilor, fără a căuta să argumenteze sau să se justifice față de cei care aveau o atitudine potrivnică acestei practici: „Creștinii s-au lăsat în voia acestei atitudini, fără să avanseze vreo teorie care să justifice imaginile, nici măcar pentru a o opune acelor voci care vedeau în orice imagine pericolul reînțoarcerii la idolatrie”¹⁵.

Creștinii au acceptat imaginile în cultul public și în cel personal fără a le transforma în idoli. „Martiriul făcea parte integrantă din sfințenie și era afirmarea sa la nivelul cel mai înalt”¹⁶, de aceea ar fi greu de conceput ca, după atâtea jertfe umane, după atâția martiri care au refuzat în primele secole creștine să aducă jertfe împăratului sau zeilor din Olimp, creștinii să fi devenit idolatri, acceptând imaginile religioase drept idoli. Din prețuire și respect pentru jertfa acelorora de a păstra dreapta credință, creștinii au construit primele biserici pe mormintele martirilor.

¹⁴ Ernst Kitzinger, *Early Medieval Art*, Indiana University Press, 1964, p. 3.

¹⁵ André Grabar, *Iconoclasmul bizantin...*, p. 35.

¹⁶ Marie-Madeleine Davy, *Enciclopedia doctrinelor mistice*, Editura Amarcord, 1997, p. 285.

Meanings of images of old baptistery at Dura Europos, in the context of the emergence of Christian art

Rev. PhD. Cand. Gheorge MIHĂILĂ

A good evidence of the beginnings of Christian art is the painting of the baptistery at Dura Europos, like the symbols and images found in the catacombs of Rome. The Christian doctrine contained in the ordinance of Baptism was argued by images painted on the Baptistery and emphasized the salvation, the redemption given through the ministry of Christ the Savior. The Christians from Dura Europos have embellished their worship place with religious images from biblical inspiration, honoring them without to turn this act of worship in a pagan rite.